This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FOREIGN DISSERTATION 46642
B 2 639570
UC-NRLF
B 2 639 570

Metrisch-rhythmische Untersuchungen

zu

Heinrich von Morungen.

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät Sektion I

der

Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

eingereicht am 25. Januar 1908

von

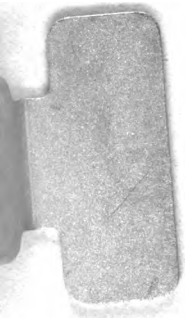
Anna Lohmann.

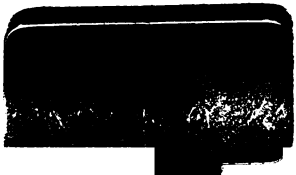
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

München 1908.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Digitized by Google





Digitized by Google

Metrisch-rhythmische Untersuchungen

zu

Heinrich von Morungen.

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät Sektion I

der

Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

eingereicht am 25. Januar 1908

von

Anna Lohmann.

München 1908.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Digitized by Google

Genehmigt auf Antrag der Herren
Paul und Muncker.

Digitized by Google

Meiner Schwester Frieda

gewidmet.

Digitized by Google

Digitized by Google

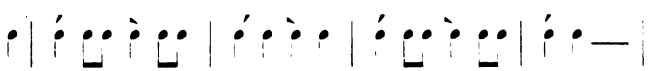
Es ist mehrfach ausgesprochen worden, dass Heinrich von Morungen eine besondere Stellung unter den mittelalterlichen Lyrikern einnimmt und sich durch Frische und Ursprünglichkeit auszeichnet. Den lebendigen Eindruck den seine Lieder noch heute machen, verdankt Morungen nicht zum kleinsten Teil den Vers- und Strophenformen, die er gewählt hat. Er handhabt Sprache und Metrum mit grosser Geschicklichkeit und Leichtigkeit, ohne aber in Spielerei und Künstelei zu verfallen, seine Lieder muten sogar zum grössten Teil überaus volkstümlich und sangbar an. Es scheint daher eine nicht undankbare Aufgabe, seine Vers- und Strophenformen näher zu betrachten im Anschluss an eine metrische Untersuchung, die auch die musikalisch-rhythmische Gestaltung der Lieder in Erwägung zieht. Wenn auch über die Gestalt der Melodien Vermutungen müssig sind, da von dem musikalischen Teil der Lieder nichts erhalten ist, so braucht doch das Gleiche nicht in Bezug auf den musikalischen Rhythmus der Fall zu sein, denn dieser konnte unter Umständen deutliche Eindrücke im Text hinterlassen haben, und wenn feststeht, dass einzelne der Minnelieder zum Tanz gesungen wurden, dass manche derselben durch Boten übermittelt, wahrscheinlich vorgesungen wurden, so kann ihr musikalischer Teil nicht in schwierigen Kompositionen mit komplizierter Rhythmik bestanden haben. Da nun nicht wohl anzunehmen ist, dass die elementarsten Gesetze der Rhythmik einfacher Gesänge nicht heute die gleichen sein sollten wie damals, so sind wir

Digitized by Google

berechtigt, Beobachtungen, die wir an heutigen Gesangsversen machen, für die Beurteilung der mittelalterlichen Lieder zu verwerten, zum wenigsten solche Gesichtspunkte über der rein sprachlich-metrischen Betrachtung nicht gänzlich ausser acht zu lassen.

Wenn im folgenden der Versuch gemacht ist, die Lieder eines höfischen Minnesängers auf ihre rhythmische Beschaffenheit zu untersuchen, und eine wahrscheinliche Gruppierung in Notenwerten auszudrücken, so ist damit weder ein rein sprachliches Metrum, noch ein eigentlich musikalischer Rhythmus gegeben, sondern nur jedesmal ein rhythmisches Grundprinzip, das mancherlei Variation fähig war, eine Art Grundriss, auf dem sich die rhythmische Gestalt einer Strophe aufbauen konnte.

Zu dem bekannten Reiterlied: „Frisch auf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd“ wäre z. B. ein rhythmisches Grundschema etwa:



Punktierungen oder Auflösung eines grösseren Zeitwertes in zwei oder mehrere kleinere sind aus dem Text nicht ersichtlich und können daher nicht zur Darstellung kommen.

Nun ist freilich eine solche rhythmische Schematisierung von Liedern, deren Text sowohl wie die Melodie uns zugänglich sind, nicht schwer, bei Liedern aber, von denen wir nur den Text, dagegen keine Spur von der Melodie kennen, scheint sie zunächst unmöglich. Denn wenn man auch zugesteht, dass wahrscheinlich die Rhythmik einfacher Gesänge noch ungefähr dieselbe ist, wie im Mittelalter, so ist doch in den allermeisten Fällen auch heute noch die rhythmische Auffassung von Liedertexten dem subjektiven Empfinden anheimgegeben und mit einer gewissen Willkür verbunden. Meist lässt sich ein und derselbe Text musikalisch verschieden gruppieren und wenn

Digitized by Google

jemand z. B. nur den Text des Schillerschen Reiterliedes kennen würde, so würde er mit ebendemselben Recht, mit dem der Komponist die obige Form gewählt hat, vielleicht rhythmisieren:

Wenn nun schon bei modernen Liedern, deren sprachliche Gestalt uns geläufig ist, die Rhythmisierung auf Schwierigkeiten stösst und etwas Unumstössliches und allein Richtiges nicht bieten kann, so ist dies natürlich in noch viel höherem Grade der Fall bei den Liedern aus der fernen Zeit der Minnesänger, deren „wîse“ verklungen ist und von denen wir nur das stumme und sehr oft nicht einmal richtige Bild der Texte vor Augen haben.

Dass unter solchen Umständen die vorliegenden Versuche etwas Endgültiges nicht bieten können noch wollen, ist selbstverständlich. Wenn trotzdem eine Rhythmisierung versucht wurde, so geschah es in der Ueberzeugung, dass das Unternehmen doch nicht so aussichtslos ist, als es auf den ersten Blick scheint. Denn wenn sich auch nicht mit Sicherheit wird feststellen lassen, dass ein bestimmtes Lied einen bestimmten Rhythmus gehabt haben muss, so lassen sich doch gewisse Grenzen ziehen und wenn im einzelnen Irrtümer und willkürliche Auffassung nicht zu vermeiden sind, so ist das Allgemeinbild, das sich schliesslich bietet, doch vielleicht nicht unrichtig und Schlüsse, die daraus zu ziehen sind, gehen nicht gänzlich fehl.

Zum Verständnis der folgenden Erörterungen sind noch einige Bemerkungen vorauszuschicken.

a) Der Auftakt.

Die Anordnung in Reimzeilen, in der die Lieder vor uns liegen, und die in den „Liederdichtern“ von

Digitized by Google

Bartsch noch konsequenter durchgeführt ist, als in M F, ist ohne Zweifel notwendig, denn die Gruppierung im Druck ist für das Auge und eine solche Fassung übersichtlicher und verständlicher als etwa die in P. B. B. 23, S. 62 versuchte Anordnung nach rhythmischen Reihen. Für die Betrachtung vom musikalischen Standpunkt aus kann aber die Gruppierung im Druck nicht bindend sein. Eine Strophe ist musikalisch ein Ganzes. Der lange Weg, den das Auge zurücklegt vom Ende einer Verszeile bis zum Anfang der nächsten, bleibt dem Ohre erspart. Es ist doch kaum denkbar, dass die Sänger innerhalb einer Strophe ungemessene Pausen eintreten liessen, ausser in Ausnahmefällen zur Erzielung besonderer Wirkungen. Die am Versschluss zur Hervorhebung des Reimes, zum Atemholen und zur Auszeichnung des rhythmischen Einschnittes notwendigen Pausen mussten wohl gemessen und dem Bau der Strophe eingefügt gewesen sein. Es wäre sonst nicht verständlich, weshalb die Dichter überhaupt ausnahmslos strophische Gliederung für ihre Lieder anwenden, wenn ihnen jeder Versschluss schon unbeschränkte Zeit zum Verweilen bot. Ist aber die Strophe etwas Geordnetes und Zusammenhängendes, so kann man streng genommen nur beim Strophenanfang von Auftakt sprechen und innerhalb der Strophe gibt es nur Verkürzung oder Ausfüllung der Pause durch Einfügung einer oder mehrerer Senkungssilben. Da nun die Melodien entweder gar nicht oder nur mangelhaft aufgezeichnet wurden, so konnte bei der Behandlung der rhythmischen Pausen eine gewisse Freiheit walten und diese Ruhepunkte ausgehalten oder durch eingeschobene Silben verkürzt werden, je nachdem die sprachliche Gestalt es notwendig machte. Es kann also in einem Lied recht wohl auch ein vereinzelter Fall von Pausenfüllung vorkommen, ohne dass der rhythmische Eindruck gestört wird. Die etwas übertriebene Beachtung, die der Auftakt in der Metrik findet, scheint daher nicht berechtigt und Textänderungen des Auftakts wegen machen häufig den Eindruck der Pedanterie. Dass sich meist

Digitized by Google

in der Auftaktbehandlung bei gewandten Dichtern Entsprechung findet, ist wohl vielfach etwas Zufälliges, was sich für einen musikalisch fühlenden Dichter von selbst gab, und ist von ihm wohl schwerlich so viel in Erwägung gezogen worden, wie von den Metrikern. —

Im folgenden ist der Ausdruck „Auftakt" auch für Versanfänge beibehalten, aber in musikalischem nicht metrischem Sinne gebraucht, nämlich für alles, was vor der ersten Haupthebung steht, so dass unter Umständen der Auftakt einen Nebenaccent tragen kann, der bei der Zählung der Hebungen mitzählt.

b) Betonung.

Dass für den Gesangsvers andere Regeln gelten als für den Sprechvers, ist so vielfach erörtert und so überzeugend dargetan worden, dass es einer näheren Besprechung nicht bedarf. Der taktierende Gesangsvortrag bringt die regelmässige Wiederkehr gewisser starker Accente mit sich und der sprachliche Ausdruck kann nicht bis ins einzelne mit dem musikalischen Rhythmus Schritt halten. Gerade die beliebtesten und sangbarsten Liedertexte verlieren daher beim Sprechvortrag einen grossen Teil ihres Reizes, weil sie zu deutlich dem musikalischen Rhythmus folgen und ihm grössere Rücksicht zuwenden als dem sprachlichen. Auf dieser Tatsache fusst ein grosser Teil der im weiteren folgenden Untersuchungen.

Aber wenn nun auch musikalisch vieles möglich ist und in Liedern fast fortwährend Silben betont werden, die beim Sprechen eine Hervorhebung nicht finden würden, so hat doch diese Freiheit des Gesangsverses gewisse Grenzen und die musikalischen Accente dürfen nicht in Widerspruch mit der natürlichen Betonung geraten. Es scheint, dass bei rein sprachlicher Betrachtung der Minnelyrik vielfach die Meinung eingeschlichen ist, als seien beim Gesang Unebenheiten des Textes auszugleichen. Dergleichen mag bei einem Vortrag, der sich mehr dem Rezitativ nähert, möglich

Digitized by Google

sein, im taktierenden rhythmischen Gesang aber ist gerade das Gegenteil der Fall. Eine Betonung, die schon beim Sprechen nicht über Härten hinwegkommt, wirkt hier unerträglich. Eine sinngemässe Betonung muss also vor Allem für die metrisch-rhythmische Auffassung von Liedertexten gefordert werden. Vielleicht ist „sinngemäss“ zu viel gesagt, denn der musikalische Rhythmus ordnet sich dem sprachlichen nicht unter, aber jedenfalls ist eine nicht sinnwidrige Betonung auch für den Gesangsvers Bedingung. Aus diesem Grunde sind Betonungen wie: „allér“, „génommen“, „truríc“, für Morungen abzuweisen. Eine beim Sprechen sonst unbetonte Ableitungssilbe, ja selbst eine Vorsilbe kann im Gesang wohl einen Accent bekommen, aber nur wenn die folgende oder vorausgehende hauptbetonte Silbe, gewöhnlich die Stammsilbe, einen Hauptaccent trägt: also die Betonung: „állèr“ ist sehr wohl möglich oder: „vèrfólgèn“ und dergl. Aber die sonst sprachlich hauptbetonte Silbe unbetont zu lassen, während die nebensächliche Silbe den Hauptton bekommt, ist ausgeschlossen. Dem gleichen Prinzip folgen natürlich auch etwa nebeneinander stehende einsilbige Wörter. Doch ist hier eher eine gewisse Willkür möglich. In dem Lied „Ich hatt' einen Kameraden“ kann man sich beispielsweise eine Betonung wie: „ích hatt' einen Kámeráden“ zur Not gesungen vorstellen aber niemals: „ich hátt' einén Kaméradén“. So viele Freiheiten die musikalische Betonung also auch gestattet, so ist ihr doch eine völlige Trennung von der Sprechbetonung nicht möglich und am besten wirkt sie, wenn sie mit der sprachlichen einigermassen im Einklang steht.

c) Bezeichnung der Versmasse.

Da der deutsche Vers, vor allem der Gesangsvers akzentuierend und nicht quantitierend ist, so sind Bezeichnungen, wie „Daktylus“ und „Trochäus“, die aus der antiken quantitierenden Metrik genommen sind, misslich. Da aber einfache deutsche Bezeichnungen

Digitized by Google

der Glieder, aus denen sich ein Vers zusammensetzt, fehlen, so sind im folgenden die alten Namen der Versfüsse beibehalten, nur in anderem Sinne gebraucht. Daktylus und Anapäst sind als Bezeichnungen für ein Versmass angenommen, bei welchem sich zwei unbetonte Silben an eine betonte anlehnen, „Daktylus", wenn die letztere, „Anapäst", wenn die beiden unbetonten am Anfang stehen. Ebenso ist Trochäus gebraucht als Bezeichnung der Verbindung einer betonten Silbe mit einer unbetonten, Jambus für das gleiche Mass, wenn die unbetonte Silbe vorausgeht. Diese Namen sollen also lediglich die sprachliche Betonung derjenigen Verslieder, die man „Versfüsse" zu nennen gewohnt ist, anzeigen. Ueber die Quantität und den Zeitwert der einzelnen Silben soll damit nichts ausgesagt sein. Nun lehrt eine Betrachtung unserer heutigen Lieder, dass bei jedem dieser Masse in der musikalischen Gestaltung zweierlei möglich ist: entweder betonte und unbetonte Silben erhalten den gleichen Zeitwert, so dass bei Trochäen und Jamben gerader, bei Daktylen und Anapästen ungerader Takt entsteht, oder die betonte Silbe des Versfusses erhält den doppelten Wert einer unbetonten Silbe, wodurch die Daktylen und ihre Umkehrung, die Anapäste, in geraden, Tröchäen und Jamben in ungeraden Takt zu stehen kommen. Natürlich kommen auch längere Dehnungen der Hebung, oder auch Dehnung der Senkung oder Zusammenziehungen vor, es kann der Senkung ein Teil ihres Zeitwertes genommen, und der Hebung zugeteilt werden und umgekehrt; diese vielerlei Variationsmöglichkeiten können bei einer Betrachtung von Liedertexten ohne Melodie nicht oder doch nur ausnahmsweise in Erwägung gezogen werden. Das Grundlegende bleibt jedenfalls, dass jeder Versfuss zweierlei zeitliche Gestaltung erlaubt, entweder die Hebung wird der Senkung gleichgestellt, oder sie wird gedehnt und zwar gewöhnlich bis zum doppelten Wert einer Senkung. Geschieht dies letztere, so hat die Hebung gleichsam eine Senkung aufgesogen,

Digitized by Google

sprachlich wäre also zu denken, dass zwischen gelängter Hebung und Senkung eine Silbe ausgefallen ist. Betrachtet man also den Zustand der zeitlichen Gleichwertigkeit der Silben als das Normale, so wären bei gelängter Hebung die Trochäen verkappte Daktylen, die Daktylen verkappte doppelte Trochäen und es liesse sich der Fall denken, dass die an einer Stelle verschwundene, sozusagen aufgesogene Senkung, an einer anderen wieder zum Vorschein kommt. Es kann vorkommen, dass in dieser Hinsicht Text und Melodie verschiedene Wege gehen, dass z. B. die Musik in zeitlich gleichwertigen Tönen fortschreitet, während der Text die Silben dehnt, während der umgekehrte Fall wohl kaum denkbar ist, denn jeder Silbe im Text muss mindestens ein Ton in der Musik, also gleichsam eine musikalische Silbe entsprechen. Dagegen kann sehr wohl der Zeitwert der Töne unter Umständen gekürzt werden und wo wir bei Betrachtung des Textes die Silben gleichmässig weiterschreiten sehen, können sie durch die Melodie sehr verschiedenen Zeitwert bekommen. Und zwar beruht darauf gerade der Reiz des musikalischen Rhythmus, denn eine längere Fortsetzung gleichmässigen Fortschreitens von Text und Melodie würde als überaus eintönig empfunden werden. Schon dem Sprechvortrag steht dieses Mittel der Beschleunigung und Verlangsamung der Silben zu Gebote und der Unterschied des deklamatorischen Rhythmus vom musikalischen ist, dass der letztere durch Messung der Zeitwerte, Wiederholung und Entsprechung an bestimmte Ordnung gebunden ist, während der erstere volle Freiheit hat. Wir dürfen nun doch wohl annehmen, dass die Lieder der Minnesänger ungefähr das waren, was auch wir noch unter „Liedern“ verstehen, weder Deklamationen noch Rezitative, sondern geordnete, in gemessene Zeiträume gegliederte Gesänge, bei welchen sich musikalische und sprachliche Prinzipien gegenseitig beeinflussen und bis zu einem gewissen Grad sprachlicher und musikalischer Rhythmus verschmelzen

Digitized by Google

müssen. — So wenig wie das heutige wird sich also das mittelalterliche Lied um die metrische, von Sprechversen abgeleitete Regelung der Versfüsse gekümmert haben, sondern wahrscheinlich ist damals, wie heute, abgesehen von Variationen, die sich zunächst der Berechnung entziehen, die Gestaltung der Versmasse die folgende gewesen:

Daktylus: oder:

Anapäst: oder:

Trochäus: oder:

Jambus: oder:

Natürlich lässt sich dieses Verhältnis auch in kleineren oder grösseren Zeitwerten ausdrücken und ist relativ nicht absolut. Welcher von beiden Fällen nun für das einzelne Lied und den einzelnen Versfuss anzunehmen ist, wird sich mit Sicherheit wohl kaum entscheiden lassen und die Frage nach dem geraden oder ungeraden Takt eine glatte Lösung nicht finden, aber ganz ohne Anhaltspunkte sind wir dieser Frage gegenüber vielleicht doch nicht. Im folgenden ist für die meisten Lieder gerader Takt gewählt, zunächst deswegen, weil man irgend einen von beiden wählen muss, um eine Darstellung taktierender Verse in Noten zu ermöglichen; in einigen Fällen werden sich aber auch Wahrscheinlichkeitsgründe für die gewählte Taktform anführen lassen. Eine Behauptung, dass es so gewesen sein müsse, soll damit nicht aufgestellt werden, ebensowenig wie über das Tempo, dem der Einfachheit des Druckes halber, die Viertelnote und der $^4/_4$ Takt zu Grunde gelegt worden ist.

Digitized by Google

Die ganze Frage nach geradem oder ungeradem Takt ist im Grunde nicht so wichtig, denn in den meisten Fällen werden die wichtigsten rhythmischen Prinzipien davon nicht berührt, weil sie in beiden Taktformen gleich wirksam sind.

Es muss noch bemerkt werden, dass die Erörterungen über die Silbenzahl der Versfüsse natürlich vollwertige Silben voraussetzen. Diejenigen Erscheinungen der mhd. Metrik, die als Auflösung der Hebung oder Senkung bekannt sind, können in den folgenden Versuchen einer Rhythmisierung nicht berücksichtigt werden, weil sie in verschiedenen Strophen an verschiedenen Stellen sich finden. Für die zweisilbigen Wörter mit kurzer Stammsilbe und einfacher Konsonanz, die an Stelle einsilbiger Vollwörter stehen und auch stumpfen Reim bilden können, ist in den folgenden Schemata immer nur ein Zeitwort angesetzt.

Digitized by Google

1. Kapitel.

Vers-Schemata.

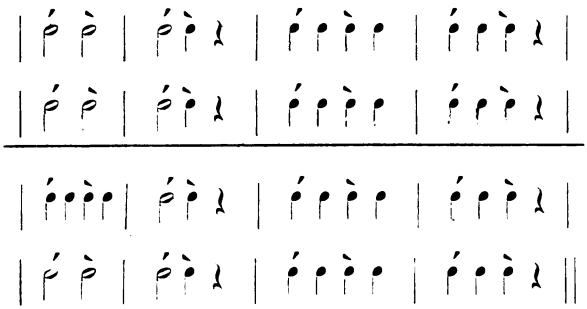
M F 136. 25.

Diese Strophe zeigt nach dem Druck in M F eine überaus unsymmetrische Gestalt, auch scheint die letzte Langzeile mit 6 Hebungen und stumpfem Reim deutlich auf den Strophenanfang zurückzuweisen. Die Zusammenziehung der 4 ersten Reimzeilen in 2 Langzeilen, die Bartsch vorgenommen hat, ist daher wohl berechtigt. Immerhin bleibt dabei der den Abgesang beginnende Langvers von 7 Hebungen als störendes Element bestehen, mitten in einer Strophe, die sonst nur 6 Hebungen kennt. Ausserdem wirkt in den beiden letzten Strophen je der 3. Versfuss unschön, weil überladen. Ferner fällt schon beim Lesen der Strophe die bedeutungsvolle Schwere der Silben in den, nach dem Druck von M F 2-hebigen Versen auf, die überdies noch durch klingenden Reim ausgezeichnet und syntaktisch offenbar absichtlich isoliert sind. Besonders auffallend ist in dieser Hinsicht der Anfang der ersten Strophe. Weshalb der Dichter das vorangestellte Subjekt in der 2. Zeile durch das Pronomen wiederholt und beiden Satzhälften eine so selbständige Gestalt gibt, ist nicht erklärlich wenn ihn nicht ein scharfer Einschnitt oder Wechsel des Rhythmus dazu veranlasste. Er hätte ja etwa auch sagen können: „Diu vil guote müeze iemer saelic sîn". Auch in den Parallelstellen wiederholt sich der syntaktische Einschnitt mit Ausnahme des Anfangs der 3. Strophe. Nach meiner Auffassung sind die kurzen Reimzeilen

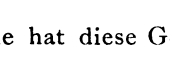
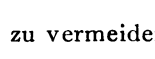
Anmerkung: Die Lieder Morungens sind zitiert nach der Sammlung von Lachmann und Haupt: M F = „Des Minnesangs Frühling", 4. Ausgabe, Leipzig 1888.

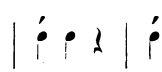
Digitized by Google

Halbverse im wahren Sinn des Wortes, die 4 ersten Silben haben also jedesmal den gleichen Zeitwert wie die 7 folgenden Silben:



Der 10. Takt hat in der ersten Strophe diese Gestalt:

Dass auch für die letzte Verszeile in den ersten beiden Strophen Dehnung angenommen werden muss, beweist die grössere Fülle von Silben in den übrigen Strophen an dieser Stelle. Man hätte sich also in der 3. und 4. Strophe, sowie in der von Lachmann in den Anhang verwiesenen Strophe eine Auflösung in Viertelnoten zu denken. Der 14. Takt in der 2. und 4. Strophe hat diese Gestalt:  vielleicht, um Hiatus zu vermeiden, in der 2. Strophe:  obwohl Hiatus am Schluss des Halbverses gestattet ist. (cf. 124 39/40, 136 9/10, 144 29/30 u. a.)

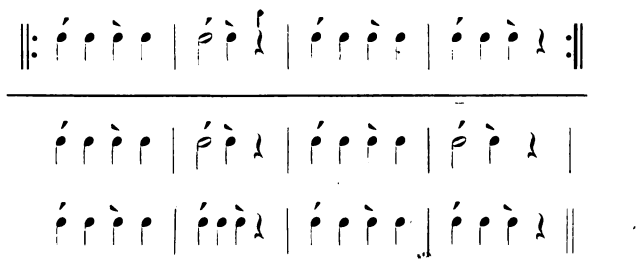
Der Schluss der 3. Strophe ist wohl so aufzufassen: 

Einhebigen Schlusstakt hat auch die 4. und die Anhangstrophe.

Digitized by Google

M F 145. 33. — 147. 3.

Mit 136. 25 verwandt ist ohne Zweifel 145. 33. Ja, ich möchte vermuten, dass es nach der gleichen oder wenigstens wenig variierten Melodie gesungen worden ist. Den gedehnten Silben, die dort die Verse einleiten, mussten ja in der Melodie nicht notwendig halbe Noten entsprechen. Die sprachlich fehlenden Senkungen konnten musikalisch sehr wohl da sein, es brauchte nur an den betreffenden Stellen jedesmal eine Silbe des Textes über 2 Zeitwerte der Melodie gedehnt werden. So könnte man sich die Fassung des Liedes 145. 33 etwa so erklären, dass hier eben jedem Ton der Melodie eine Silbe im Text entspricht. Der Abgesang ist fast gleich gebaut wie in 136. 25, nur mit reicherem Reimschmuck. Das Schema wäre also:



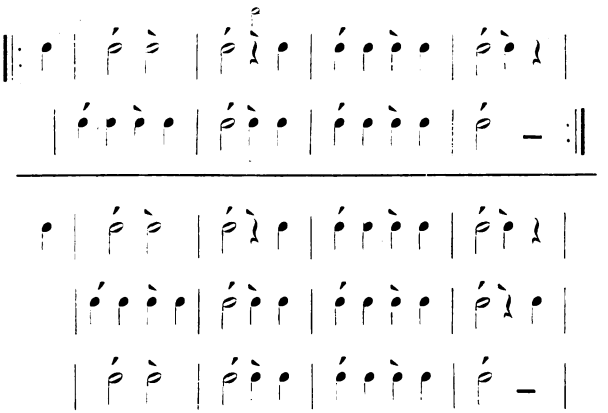
(Anmerkung: Das Zeichen ‖: :‖ ist wie in der Musik als Wiederholungszeichen gebraucht.)

M F 134. 14.

Dieses Lied scheint einem ähnlichen rhythmischen Prinzip zu folgen, wenn es auch keinesfalls eine Variation dazu ist. Die 1., 4., 7., und 10. Verszeile jeder Strophe enthält ausser dem Aufakt je 3 sprachlich schwere bedeutungsvolle Silben in der ersten Hälfte der Verszeilen, nach welchen syntaktisch scharfer Einschnitt sich bemerkbar macht. Die Anordnung in M F lässt auf den ersten Blick erkennen, wie un-

Digitized by Google

symmetrisch — rein sprachlich betrachtet — diese Strophe gebaut ist. 5, 3 und 4 Hebungen wechseln miteinander und sobald man versucht, diese Strophe zu singen, strebt man unwillkürlich nach einem Ausgleich. Nimmt man die 2. und 3. Verszeile und ihre Entsprechungen zusammen, was Haupt wegen der beiden zusammenstossenden Hebungen nicht getan zu haben scheint, und rechnet man den klingenden Reim zu 2 Hebungen, so erhält man eine Strophe, bei welcher 6 und 7 Hebungen miteinander wechseln. Sie aber als fortlaufende Langzeilen aufzufassen, verbieten die sprachlichen Einschnitte, die sich auch im musikalischen Rhythmus ausprägen müssen. Verwertet man aber die schweren Silben in ähnlicher Weise, wie bei 136. 25, so ergibt sich etwa:

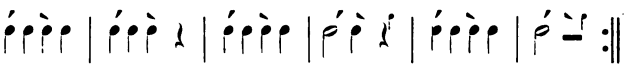


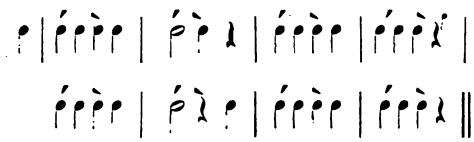
M F. 143. 4.

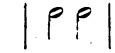
So auffallend oft kommt in diesem Lied Hiatus vor, dass schon Weissenfels Teilung der Langzeile vorgeschlagen hat. Durch dieses einfache Mittel würde der Hiatus jedesmal am Ende eines Halbverses stehen, an einer Stelle, wo er gestattet ist, durch Pause oder Dehnung erträglich wird und wo er auch sonst häufig vorkommt. Diese Teilung ist aber nicht nur sprach-

Digitized by Google

lich nötig, sie ist auch die einzig mögliche Art, wie man sich diese Strophe gesungen vorstellen kann. Langzeilen von mehr als 6 Hebungen würden in langsamem Tempo ohne Unterbrechung vorgetragen überaus eintönig und ermüdend wirken, in schnellem Tempo aber den Sänger völlig ausser Atem setzen. Der Rhythmus des Liedes liesse sich etwa so denken:



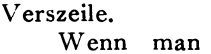


Für den 18. Takt der 2. Strophe wäre Ausfüllung der Pause durch eine Viertelsnote anzunehmen, in Zeile 21 mit der hs: „wil aber si" zu lesen mit völliger Füllung des 18. Taxtes der Strophe durch Viertelsnoten. Der 4. Takt der 3. Strophe hätte etwa diese Gestalt:  ebenso der 18. Takt der ersten Strophe. Derselbe Takt hätte in der zweiten Strophe die Form:

Nach dieser Auffassung kann also nicht nur klingender Reim, sondern jeder klingende Versausgang 2 hebig sein. Dass dies nichts Ungewöhnliches ist, wird durch die Beobachtungen, die man an der Kürenberg- und Nibelungenstrophe und an Versen wie M F 4. 1. machen kann, bewiesen. Nun stehen aber neben Kurzversen mit klingendem Ausgang auch solche wie 143. 9, 15, 17. Den übrigen Versen entsprechende Gestaltung lässt sich hier nur durch Silbendehnung herstellen, die an und für sich aus der sprachlichen Form dieser Verse nicht abgeleitet werden kann, ja, die derselben nicht einmal angemessen er-

Digitized by Google

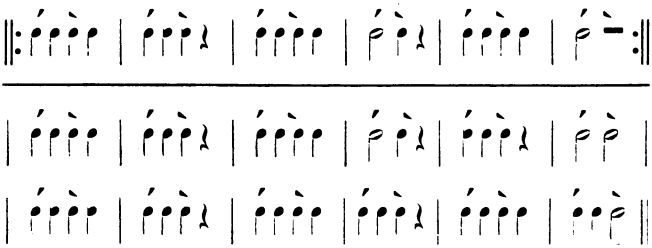
scheint. Nur die übereinstimmende Form der übrigen Verse an diesen Stellen, sowie die handschriftlich überlieferte 8-hebige Schlusszeile des Liedes lassen auch für diese Verse eine Erweiterung zu Achtern vermuten.

Eine ähnliche Ansicht ist von Saran (Beitr. 23) für das Lied M F 211. 27 ausgesprochen worden, wo Versen wie 211. 28 u. 30, solche wie 36 und 38 entsprechen und bei Annahme von Teilung der Langzeile der Versfugentakt die Form:  bekommen muss.

M F 127. 34.

Auch dieses Lied hat ähnlichen Bau wie das eben Besprochene. Nun ist hier im 2. Takt die Pause häufig ausgefüllt durch den Auftakt der nächsten Verszeile.

Wenn man mit Paul (Beitr. 2, S. 548) das „owê“ des Abgesanges zur vorausgehenden Zeile zieht, so beginnt der Abgesang mit einem, den Stollen gleich gebauten Teil, was sich auch sonst vielfach in den Strophen der Minnesänger findet. Der Rhythmus wäre also, entsprechend den eben besprochenen Liedern:



128. 15. und 16 ist als Variation zu denken:

um unschöne Betonung zu vermeiden.

Digitized by Google

Auch bei diesem Lied hat wie in 143. 4 der Versfugentakt zuweilen die Gestalt: | ˘ ˘ | In 127. 37 war wohl das Ende des ersten Halbverses klingend, wie nach der Ueberlieferung zu vermuten.

Es hat sich die Frage erhoben, ob die Einzelstrophe 129. 5 zu 137. 34 im gleichen Versmass hinzugedichtet ist. Liest man nach Pauls Vorschlag 129. 10 mit der hs: „ich singe und sage“ und lässt sich in dem Lied 127. 34 das „owê“ des Abgesanges zur voraufgehenden Zeile ziehen, so zeigt die Einzelstrophe den gleichen Bau wie das vorhergehende Lied, nur hat sie häufigeren Auftakt und einen Reim weniger. Der Auftakt aber lässt sich ohne Schwierigkeit als Pausenfüllung jedesmal zur vorhergehenden Zeile ziehen und der Wegfall eines Reimes ist leicht zu erklären, wenn man einer Bemerkung Schützes (Diss. Kiel 1890: „Die Lieder Heinrichs von Morungen auf ihre Echtheit geprüft“.) Glauben schenken will. Er macht darauf aufmerksam, dass eine Stelle des Liedes 140. 11 sich auf das Lied 127. 34 bezieht. Der Dichter scheint wegen des häufigen „owê“ geneckt worden zu sein und hat in der hinzugedichteten Einzelstrophe 129. 5 dann das bespöttelte Wort weggelassen. Ist diese Vermutung richtig, so erklärt sich der Fortfall eines Reimes von selbst, denn die je 6. Zeile der Strophe von 127. 34 bekommt durch das „owê“ einen zweiten Reim, der 129 10/13 wegfallen mufs. Syntaktisch gehört das ôwê freilich jedesmal zum Folgenden und man könnte daher die Einfügung des Wortes in den vorhergehenden Vers beanstanden, aber im Gesang konnte ja, wie obiges Schema zeigt, durch Pause vor dem owê und Dehnung beider Silben dieses Wortes der Zusammenhang mit dem Folgenden sehr wohl hergestellt werden, trotzdem die beiden Hebungen noch metrisch zur vorhergehenden Langzeile gezählt wurden. Die Einzelstrophe zeigt dann auch hierin Variation, denn der

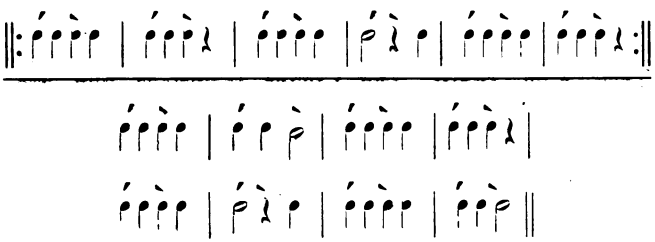
Digitized by Google

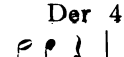
Zusammenhang der entsprechenden Langzeile fand wohl auch rhythmischen Ausdruck.

Dergleichen kleine Variationen sind sogar bei eng zusammengehörigen Strophen eines Liedes gestattet. Zeigt doch auch die Behandlung des Reimes solche kleine Verschiedenheiten bei unzweifelhaft zusammengehörigen Strophen. Man vergl. z. B. 141. 6 gegen 140. 37 oder 141. 32 gegen 141. 21 usw.

MF 140. 11.

Hier findet sich fast der gleiche Rhythmus wie in 143. 4, nur ist der letzte Takt der Stollen und der 2. des Abgesangs mit je 3 Silben gefüllt. Die 2. Strophe hat einhebigen Schlussakt.



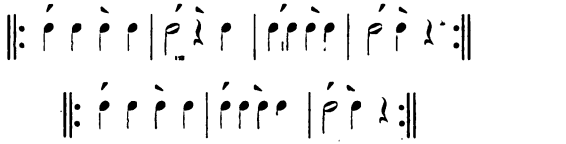
Der 4. Takt d. Stollen hat für 12 die Gestalt  , Z. 24 entweder Auftakt, oder es ist Umstellung notwendig: „diu mir hât mit fröiden“ der 2. Takt dieser Zeile bekäme dann ebenfalls die Gestalt:

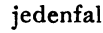
MF 138. 17.

Ist für 143. 4 und 140. 11 und 127. 34 eine Teilung der Langzeile wahrscheinlich, so auch für 138. 17, denn hier sind die syntaktischen Einschnitte aufs Deutlichste ausgeprägt und zwar sowohl in den Stollen, wie in den ersten beiden Langzeilen des Ab-

Digitized by Google

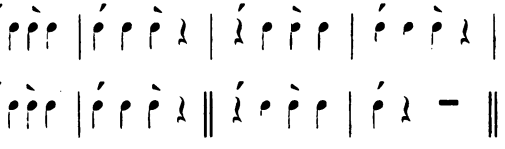
gesangs. Beidemale sind die Langzeilen nichts anderes als der umgekehrte Nibelungenvers. Statt 3 kl. + 3 st. wie dort steht hier 3 st. + 3 kl. Das Schema wäre also:



In den Fällen, wo die reimlose Hälfte der Langzeile klingend ausgeht, also Zeile 19, 35 ist natürlich der 2. Takt:  . — Z. 30 vielleicht mit hs C zu lesen, jedenfalls mit Auftakt.

M F 143. 22.

Wenn nach dem Vorbild des Nibelungenverses oder des eben besprochenen Liedes 138. 17 dreihebige Kurzzeilen durch eingelegte Pausen zu 4 hebigen ergänzt werden dürfen, so wäre dies Lied vielleicht:



Refrain und Strophenbeginn sind jedenfalls selbständige Glieder. — Der Rhythmus wirkt etwas ein-

Digitized by Google

tönig, konnte aber vielleicht durch Punktierungen belebt werden, etwa wie unser Volkslied: „Den lieben langen Tag“. —

Man vergleiche auch etwa bei Böhme „Altdeutsches Liederbuch“, Nr. 219.

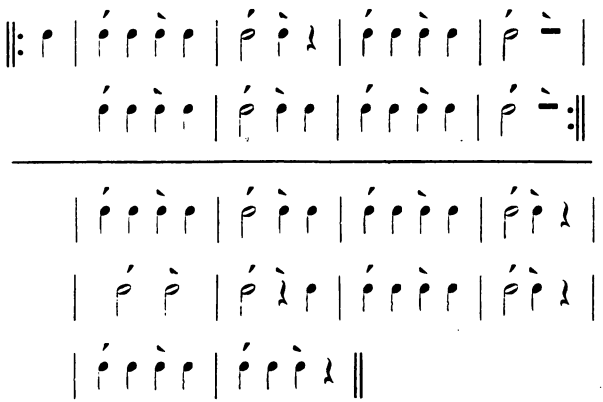
M F 123. 10.

Wenn man von dem Rhythmus 145. 33 die letzte Hebung + Senkung der 2. Verszeile weglässt und die erste Verszeile mit Auftakt ansetzt, so hat man den Stollenbeginn von 123. 10. —

1. und 2. Stollenvers zusammen genommen, geben 4 + 3 Hebungen, wenn der klingende Reim 2 hebig ist, 2. und 3. Stollenvers geben ebenfalls 3 + 4 Hebungen, erster und letzter Vers des Abgesangs, die auch durch den Reim verbunden sind: 3 + 4 Hebungen und nur die von diesen beiden Versen umrahmten, klingend reimenden Verse sind 4 + 5 hebig. Zieht man jedoch 2 Silben des drittletzten Verses zum vorausgehenden und teilt den vorletzten unter Dehnung der 3 ersten Silben, so erhält man auch hier im einen Fall 4, im andern 3 + 4 Hebungen. Diese Dehnung aber ist notwendig wegen des beginnenden owê. Die Betonung: ówê, d. h. die Auszeichnung der ersten Silbe dieses Wortes durch einen Hauptakzent, während die zweite Silbe unbetont bleibt und in die Senkung zu stehen kommt, ist doch wohl kaum zu verteidigen. Denn wenn auch die erste Silbe im Gesang nicht so völlig akzentlos zu sein braucht, wie wir sie in der Prosa auszusprechen gewohnt sind, so konnte eine Hervorhebung der ersten Silbe nicht auf Kosten der zweiten stattfinden, sondern es musste dann Dehnung eintreten und beide Silben Akzente bekommen. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass auch die erste Silbe einen Hauptakzent tragen konnte, aber dann musste die 2. Silbe wenigstens einen Nebenakzent bekommen. Sämtliche Parallelverse sind auftaktlos, also vielleicht owê mit Akzent auf der ersten Silbe zu lesen aber mit Dehnung.

Digitized by Google

Setzt man die 3 hebigen Verse mit Pause an, in die eine Hebung fällt, so ist die ganze Strophe 4 hebig.



M F 129. 14.

Dieses Lied mit seinen kurzen Verszeilen und dem feingegliederten Strophenbau scheint auf eine rhythmisch anmutige Gliederung hinzudeuten. Allein schon bei dem Versuch, es laut zu lesen, stösst man auf so verschiedene Versformen, dass die Durchführung eines einheitlichen Masses ausgeschlossen scheint. Haupts Akzente in M F sind vielfach angegriffen worden aber ohne dass eine befriedigendere Auffassung gefunden worden wäre. Weissenfels: („Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern". 1886) stellt fest, dass dieses Lied Verse enthält, die nur daktylisch, andere die nur trochäisch aufgefasst werden können, neben solchen, die sich sowohl daktylisch als auch trochäisch lesen lassen.

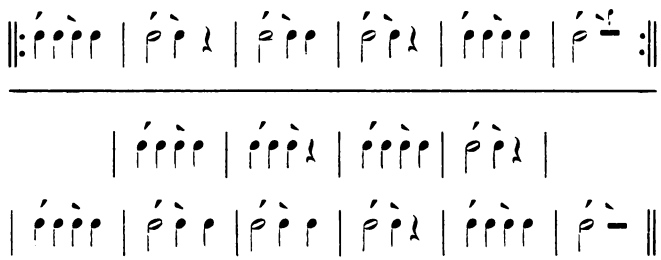
Denkt man sich nun das vorliegende Lied gesungen und setzt nach dem Muster vieler moderner Lieder für Trochäen geraden für Daktylen ungeraden Takt, so würde das Tempo innerhalb der kurzen Strophe unseres Liedes 7 mal wechseln. Da dies in hohem Masse unwahrscheinlich ist, so darf man wohl schliessen, dass hier entweder die Daktylen

Digitized by Google

oder die Trochäen die Oberhand erhielten und sich die andere Versform unterordneten durch einen in beiden Fällen gleichen Vorgang: indem nämlich die Hebung über 2 Zeiten gedehnt wurde, so dass im einen Fall eine 3 zeitige, oder im anderen eine 4 zeitige Taktform erzielt und das Tempo durch die ganze Strophe einheitlich durchgeführt werden konnte. Beides ist denkbar. Hat man aber die Möglichkeit, die sprachlich verschiedenen Versfüsse musikalisch einheitlich zu gestalten und sind von den 33 Verszeilen 14 nur trochäisch, 5 nur daktylisch aufzufassen, während die übrigen verschiedene Auffassung zulassen (nach der Darstellung von Weissenfels), so ist nicht einzusehen, weshalb man Haupts Akzente nicht beibehalten, sondern möglichst viele Daktylen lesen will, wenn nicht der Sinn eine solche Betonung fordert. Dies ist aber nicht der Fall. Vergegenwärtigt man sich, dass dieses Lied, so lebendig wie es nur selten im Minnesang vorkommt, an eine bestimmte Situation anknüpft, so scheint es nicht geraten, das Wörtchen „sach", womit das Lied beginnt, nebensächlich in den Auftakt zu setzen. In dem Satz: „Hat jemand die Dame gesehen?", kann man sich das Subjekt nur dann besonders betont denken, wenn sich daran ein Relativsatz anschliesst, oder es hervorgehoben werden soll. Das „ieman" unseres Liedes steht aber ganz nebensächlich und der Dichter unterdrückt hier offenbar einen ähnlichen Gedanken, wie er ihn dann in der 2. Strophe ausführt. Dort wird das „ieman" 2 mal, zuerst durch ein relatives, dann ein demonstratives „der" wieder aufgenommen und steht im Mittelpunkt der Gedanken. In der ersten Strophe dagegen spricht der Dichter gar nicht weiter von einem, der die Dame sah, sondern ausschliesslich von der Dame selbst und zwar stellt er sie in lebendig geschaute Umgebung. Es scheint daher nicht zweifelhaft, dass „sach" und „frowen" in der ersten Verszeile die Hauptakzente verdienen, sowie das nachdrücklich wiederholende „die" der 2. Zeile, so dass also mit Haupt die erste

Digitized by Google

Zeile trochäisch, die 2. daktylisch zu lesen ist. Im entsprechenden Teil des Abgesangs hat Haupt eine analoge Betonung nicht durchgeführt, wohl mit Rücksicht auf die folgenden Strophen. Dem Sinn nach verdient aber das Adverb weit eher einen starken Akzent als das folgende Hilfszeitwort. „ê“ steht im Gegensatz zu einem späteren „nu“. Die Dame ist mit der Morgensonne verglichen, die leuchtend aufgegangen ist, während sie vorher verborgen war. Jetzt also will der Sänger von seinem, durch Sehnsucht verursachten Kummer lassen. Es wären also die 2., 5. und 10. Zeile jeder Strophe daktylisch, die übrigen trochäisch zu lesen und das Schema etwa:



In der 2. Strophe ist im 16. Takt die Pause durch eine Viertelnote ausgefüllt zu denken, für den folgenden Takt dann entweder Hiatus oder Dehnung der Hebung über 2 Viertel. In der 3. Strophe ist im 8. Takt ebenfalls eine solche Ausfüllung der Pause zu denken.

Der Rhythmus unseres Liedes lässt sich vergleichen, mit demjenigen eines noch heute gesungenen Kirchenliedes, das im Aufgesang wenigstens einen ganz ähnlichen Versbau aufweist. Es ist das Lied: „Jesu, meine Freude“. Freilich sind hier die bei Morungens Lied fehlenden Silben im 2. und 5. Vers vorhanden, aber es finden sich auch Verse, die mit doppelter Senkung und Auftakt zu lesen wären, besonders in einem nach der Melodie von „Jesu,

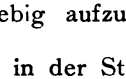
Digitized by Google

meine Freude“ gedichteten Abendlied. In Versen wie: „und lass allen Jammer“ oder „sei du Schloss und Riegel“ u. a. muss uns erst die Melodie und der Vergleich mit Parallelstellen lehren, dass das erste Wort zu betonen ist. Es findet sich also auch hier die Erscheinung, dass bei kurzen Reimversen mit viel einsilbigen Wörtern in einzelnen Fällen Zweifel sein kann über das Versmass. Entscheidend ist die überwiegende Mehrzahl solcher Verse, die einfache Senkung verlangen. Bemerkenswert scheint in dem Kirchenlied auch die Wiederholung der gleichen Note am Anfang des 3. Taktes, denn es ist gerade die Stelle, wo Morungens Lied Versfüsse mit Doppelsenkung hat. Denkt man sich hier eine halbe Note statt der 2 Viertel, so hat man ein Mass, wie es völlig dem Metrum der Stollen bei Morungen entspräche. Selbstverständsich soll damit nicht gesagt sein, dass das Lied Morungens in irgend einem Zusammenhang mit der Kirchenmelodie stünde, sondern nur, dass bei so ähnlichem sprachlichen Material auch ähnliche musikalisch-rhythmische Tendenzen vermutet werden dürfen.

Ob das Lied geraden, oder ungeraden Takt gehabt hat, lässt sich natürlich nicht entscheiden, es dürften sich aber doch einige Wahrscheinlichkeitsgründe für den geraden Takt anführen lassen. Zunächst die Erwägung, dass der Dichter für ein Lied, in welchem er vom Sterben redet und sich die Grabschrift bestellt, wohl nicht den 3 teiligen Tanztakt gewählt haben wird. Denn dass das Tempo etwa sehr langsam genommen wurde, ist wegen der übermässigen Dehnungen bei klingendem Reim wohl kaum glaublich. Wenn nach Art des deutschen Gesangverses 2 Hebungen für den klingenden Reim gerechnet werden, so ergibt sich bei 3 teiligem Takt ein unschöner Wechsel von sehr gefüllten mit sehr gedehnten

Takten, etwa: was, ab-

Digitized by Google

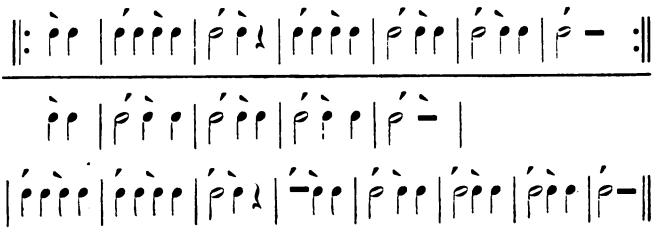
gesehen von dem oben besprochenen Widerspruch mit der logischen Betonung, bei längerer Fortsetzung dieses Rhythmus sehr unruhig wirken würde. Ausserdem müsste den Versformen mit einsilbiger Senkung die Form gegeben werden, wodurch der Beginn des Abgesangs sehr lang gedehnt würde, die ohnehin aber knappen Reimzeilen der Stollen würden zusammenschrumpfen, so dass ein durchaus unsymmetrischer Bau herauskäme. Die klingenden Reime aber etwa nur einhebig aufzufassen, also mit Beibehaltung der Dehnung in der Stammsilbe:  verbietet sich deshalb, weil im Abgesang an diesen Stellen eine Senkung eingeschoben werden muss, so dass aus Mangel einer etwa auszufüllenden Pause die lange Silbe verkürzt und der ganze Takt ausgefüllt werden müsste. Dies ist aber wegen der Hervorhebung des Reimes nicht wahrscheinlich, auch würde dadurch eine atemlose Hast des Vortrages hervorgerufen, die zu dem Charakter des Liedes nicht passt. Pausen aber von beinahe einem ganzen Takt einzuschieben, nur um den Auftakt des nächsten Verses unterzubringen, würde bei der Kürze der Reimzeilen fast lächerlich wirken. Da sich nun bei der Gliederung in geradem Takt mit Haupt- und Nebenhebungen nicht nur ein schöner, ruhiger Rhythmus mit entsprechenden Pausen ergibt, sondern auch eine angenehme zeitliche Entsprechung, so dürfte der Schluss, dass gerader Takt für das vorliegende Lied anzunehmen sei, nicht übereilt sein.

MF 135. 9.

Wenn eines von den Liedern Morungens deutliche Spuren eines musikalisch-rhythmischen Baues aufzuweisen hat, so ist es dieses. Und doch ist es gerade hier schwierig, eine befriedigende Gliederung zu

Digitized by Google

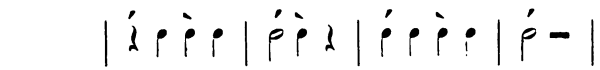
finden. Die erste Zeile der Stollen mit 4 Hebungen und klingendem Reim könnte vielleicht mit 125. 19 und 143. 17 verglichen werden, aber die übrigen Verse der Stollen zeigen unregelmässige Bildung und einen Teil des Aufgesangs sowie den Abgesang beherrscht unverkennbar ein anapästischer Tonfall. Eine sinngemässe Betonung liesse sich gewiss in der Melodie nicht herstellen ohne Dehnungen und Pausen. Ja, nicht einmal beim Lesen sind solche zu vermeiden, Zeile 10 und 11 und ihre Entsprechungen lassen sich ohne Härte nicht in fortlaufend gleichmässigen Massen lesen und doch gehören sie syntaktisch eng zusammen. Wenn nun auch für Morungen nicht ausgeschlossen ist, dass gelegentlich syntaktisch zusammengehörige Satzteile durch den Rhythmus auseinandergerissen werden, wie in 136 37/38, so gestattet der Dichter sich dergleichen doch nur selten und da im vorliegenden Lied dieser Fall nicht nur in 10/11 sondern beinahe auch in jeder Parallelstelle eintreten würde, so muss man doch wohl mit Gottschau diese Zeilen jedesmal als fortlaufende Verse auffassen. Dagegen spricht aber wieder der Reim, der in der ersten Strophe deutlich vorhanden und in der 2. durch die Umstellung „stan vor ir“ leicht herzustellen ist. Ist aber eine Pause nach dem Reimwort nicht wohl denkbar, so muss wenigstens ein Akzent es hervorheben, denn sonst geht der Reim gänzlich verloren. In folgendem Schema sind die doppelsenkigen Versfüsse in ähnlicher Weise aufgefasst: wie in 129.14 und auch für dieses Lied ist gerader Takt wahrscheinlich aus Gründen, die später besprochen werden sollen.



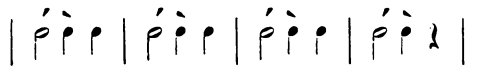
Digitized by Google

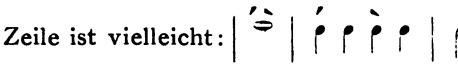
MF 140. 32.

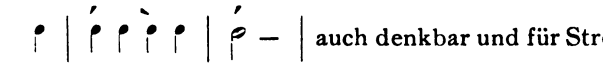
Auch hier machen die Verse vielfach den Eindruck, dass sie sich besser trochäisch lesen lassen würden, z. B.: „dâ lît nù der snê“ oder „uns ist zergangèn“, oder „dér mir tuot sô wê“. Es wäre nicht ausgeschlossen, an ein Schema, wie:



im Wechsel mit:



zu denken, denn jedenfalls lassen sich nicht alle Verse trochäisch auffassen. Ganz rein daktylisch ist das Lied aber kaum. 141. 10 ist überliefert „gesach“ und der Abgesang ist nirgends ganz daktylisch. Die verkürzte Zeile ist vielleicht: 

Die Dehnung des „ja“ scheint sympathischer, als ein hastiges Ueberspringen durch Auftakt, doch ist  auch denkbar und für Strophe 3 wahrscheinlicher, aber Variation innerhalb eines Liedes ist nichts Aussergewöhnliches und Strophe 2 und 3 variieren auch im Reim gegen die erste.

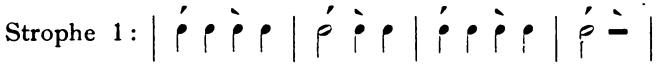
Auch in der letzten Langzeile scheinen 2 und 3 gegen 1 verschieden im Rhythmus, hier kann ohne Härte nicht daktylisch gelesen werden: „genâde, ein küniginne“ lässt sich nur trochäisch auffassen, ebenso „die die vogele singent“.

MF 133. 13.

Mit Hilfe einiger einfacher Umstellungen, wie des von Weissenfels vorgeschlagenen: „nieman dur

Digitized by Google

got“ und etwa noch in 23: „leides mich twinget“ und mit Zugeständnis des Spondäus in 15 lässt sich der Aufgesang und der Schluss des Abgesangs dieser Strophe gut daktylisch auffassen. Jedenfalls ist hier und in 122. 1 der daktylische Rhythmus am reinsten durchgeführt, obwohl auch hier Halbverse wie: „der mac niht wizzen“ oder: „vor allen frowen“ usf. auch gut mit einfachen Senkungen zu lesen wären. Entschieden trochäisch ist auch hier der Beginn des Abgesangs.

Strophe 1: 

„sínge ab ìch dur díe, ‖ díe mich frewete hìe bevórn.“

Strophe 2 ebenso:

„ál die wèlt sol sí ‖ dùrch ir schöne gèrne flên.“

Strophe 3 mit Variation:

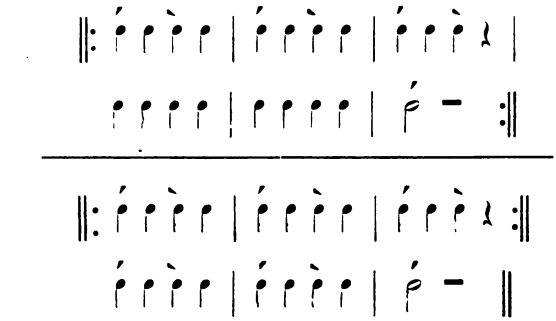
„òwê sò múez ìch vil trúric scheìden dán.“

MF 126. 8.

In einer Anzahl von Liedern verwendet Morungen Verse von 6 Hebungen. In dem vorliegenden Lied sind solche von 6 und solche von 5 Hebungen miteinander verbunden. Da die Verse auftaktlos sind, so konnte auch nach den 6 hebigen Versen kurze Pause stehen, die 5 hebigen Verse gestatten dann grössere Pause.

Digitized by Google

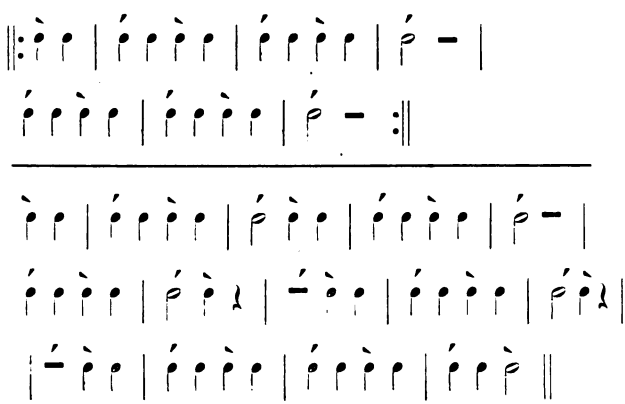
Im Abgesang schlossen sich die 3 hebigen, verkürzten Verse vielleicht wieder zum Sechser zusammen.



M F 124. 32.

Der Aufgesang dieses Liedes erinnert an 126. 8, nur beginnt hier der erste Stollenvers je mit der Nebenhebung also musikalisch mit Auftakt. Der Abgesang zeigt mit Ausnahme des Schlussverses 4 hebige Verse.

Merkwürdig ist, dass in allen 3 Strophen Hiatus entsteht beim Aneinanderfügen der Kurzzeilen. In den beiden ersten Strophen zweimal, in der letzten einmal. Dies deutet wohl auf Trennung durch Pausen.



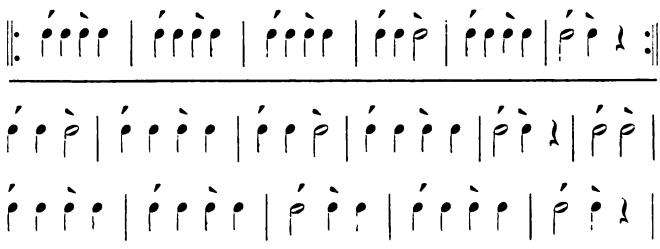
Digitized by Google

MF 127. 1.

Die Anordnung dieses Liedes im Druck zeugt von der Verlegenheit, mit der der Metriker ihm gegenübersteht. Die Stollen mit dem Schema: 6 st. a, 2 st. w, 3 kl. b, wären wohl in 6 st. a, 5 kl. b zusammenzuziehen, aber der trennende Akzent-Einschnitt stört und im Abgesang scheint das Schema: 2 st. x, 4 st. a, 3 kl. c, 6 st. K, 4 kl. c, eine einigermassen befriedigende Gruppierung auszuschliessen. Und doch sollte man nach dem Inhalt des Liedes eine besonders reizvolle äussere Form erwarten. Der neckische schalkhafte Ton, der in allen 3 Strophen herrscht, verlangt einen spielenden leicht fliessenden Rhythmus. Der kann nun freilich durch die Musik auf die verschiedenste Weise erreicht worden sein und da wir keine Melodie besitzen, so lässt sich nicht sagen, auf welche Weise der Dichter dem vorliegenden reizenden Liede auch im musikalischen Rhythmus eine anmutige Gliederung gab. Bei Widerherstellung des Kornes im Abgesang erhält der betreffende Vers 4 Hebungen, bei Zusammenziehung mit dem vorausgehenden verkürzten und reimlosen Zweier wird er zum Sechser.

Zieht man das owê in ähnlicher Weise wie in dem Lied 127. 34 zum voraufgehenden Vers, ohne dass rhythmisch der Zusammenhang mit dem Folgenden gestört zu werden braucht, und zählt man den klingenden Reim 2 hebig, so ergibt sich auch hier ein Sechser. Im Strophenschluss stört die Verkürzung nicht mehr.

Das Schema wäre also etwa:



Digitized by Google

Freilich wäre dabei der ganze 12 hebige Stollen ohne jede Pause, was den Sänger ganz ausser Atem setzen musste, wenn das Tempo einigermassen dem scherzhaften Inhalt des Liedes angepasst war. Nun erinnert aber der erste Stollenvers an die Langzeilen in 127. 34, so dass also auch hier vielleicht an eine Teilung zu denken ist:

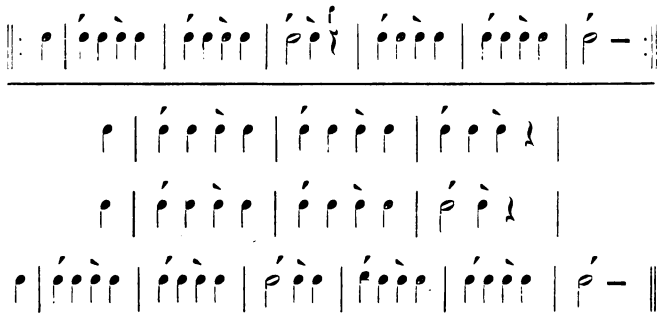
MF 136. 1.

Diese Strophe hat fast durchweg 5 Hebungen, doch deutet der den Abgesang beginnende Vers mit 6 Hebungen darauf hin, dass auch die übrigen Verse 6 hebig aufzufassen sind, was dadurch erreicht wird, dass die klingenden Reime 2 hebig gerechnet werden und nach dem stumpfen Reim Pause eintritt, auf die nach dem rhythmischen Gefühl eine Hebung fällt. Man wird vielleicht den Einwand machen, dass die 6 Hebigkeit der Verse, die den Abgesang einleiten, bezweifelt werden kann, denn in der 2. Strophe herrscht an dieser Stelle Unsicherheit in der Ueberlieferung, für die 3. Strophe aber überliefert die älteste und beste hs einen 5 hebigen Vers an dieser Stelle. Dagegen lässt sich sagen, dass in der ersten Strophe an dieser Stelle die 6 Hebungen zweifellos vorhanden und durch keine annehmbare Aenderung zu beseitigen sind. Die Gestaltung des fraglichen Verses in der zweiten Strophe macht ebenfalls 6 Hebigkeit wahrscheinlich und nur in der 3. Strophe weichen in der Hebungszahl die hss voneinander ab. Nun ist doch kaum glaublich, dass 2 Schreiber unabhängig voneinander auf den Gedanken gekommen sein sollen, an einer bestimmten Stelle einer Strophe, die sonst 5 hebige Verse hat, einem einzelnen Vers 6 Hebungen zu geben. Dagegen lässt sich wohl denken, dass beiden Schreibern die im Urtext vorhandenen 6 Hebungen dieser Verse auffielen, wodurch die Unsicher-

Digitized by Google

heit in der 2. Strophe und der Versuch des Schreibers A, in der 3. Strophe den Vers zu normaler Länge zu kürzen, hervorgerufen wurde. Dies ist zugleich ein schlagender Beweis dafür, dass Jemand, der nur den Text eines Liedes vor sich hat und ihn nur mit den Augen, nicht aber mit dem Ohre erfasst, von der metrischen Gestaltung leicht eine falsche Ansicht bekommt.

Unverkennbar besteht in allen Strophen der Minnesänger das Bestreben, den Abgesang vom Aufgesang deutlich zu unterscheiden. Gewöhnlich wird diese Unterscheidung durch Reime und durch Verkürzung eines oder mehrerer Verse am Anfang des Abgesangs hergestellt; es kann aber auch eine grössere Füllung eines Taktes oder mehrerer Takte eintreten, wie z. B. in dem Lied 136. 25, so auch hier. rm Gesang musste jedenfalls, wenn nicht schon vorher, so doch an den Reimstellen Dehnung und Pause eintreten, das Lied also in Glieder von mindestens 6 Hebungen eingeteilt sein.



M F 145. 1.

Die 6 Hebigkeit der Verse von 136. 1 wird durch 145. 1 noch weiter wahrscheinlich gemacht, ein Lied, das mit dem erstgenannten offenbar nahe verwandt ist. Es hat das gleiche Reimschema und häufig gleiche Silbenzahl der Verse.

Digitized by Google

Aber die stumpf reimenden Verse sind hier alle 6hebig. Durch das Wegfallen des Auftaktes konnte am Versende kurze Pause zum Atmen und zur Hervorhebung des Reimes stehen; der Rhythmus dieses Liedes wird also dem von 136. 1 wahrscheinlich sehr ähnlich gewesen sein.

131. 25.

ist in den Stollen verwandt mit 136. 1, nur sind hier die klingend endigenden Verse auftaktlos. Im Abgesang weicht Reim und Rhythmus jedoch ab Eine weitere Besprechung dieses Liedes, sowie der übrigen Lieder Morungens folgt später in anderem Zusammenhang.

Es sei nochmal darauf hingewiesen, dass die vorliegenden Schemata nicht den Rhythmus der Melodien darstellen wollen, der jedenfalls viel belebter und abwechslungsreicher war, sondern dass es sich hier im wesentlichen um das Metrum handelt. Da man es aber mit dem Metrum von ausschliesslich gesungenen Versen zu tun hat, so ist überall das musikalisch Mögliche und Wahrscheinliche berücksichtigt, und da selbst in der bewegtesten Melodie ein gewisses rhythmisches Grundprinzip durchschimmert, das selten ganz ohne Einfluss auf das Metrum bleibt, so ist hier versucht, auf Grund des vorhandenen Textes die Grundlinien der musikalisch-rhythmischen Gestaltung zu finden.

Digitized by Google

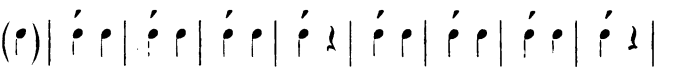
2. Kapitel.

Der Strophenbau Morungens.

Um den Strophenbau Morungens zu verstehen und zu würdigen, ist es nötig, einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung der lyrischen Strophe im Mittelalter zu werfen. Die ursprünglichste und einfachste Form derselben fiel jedenfalls mit der einer epischen, wie wir sie bei den höfischen Epikern finden, zusammen: Es war der Zusammenschluss zweier Kurzzeilen. Aber während sich die erzählende Poesie mit dieser Form begnügte, weil sie eine ungezählte Reihe von solchen kurzen Strophen aneinanderketten konnte, bildete die Lyrik, für die eine Einzelstrophe schon etwas Fertiges und Ganzes sein sollte, die Strophenform weiter aus im Anschluss an die Musik. Die nächstliegende Erweiterung war, das Verfahren der Epik nachzumachen und mehrere solche Reimpaare aneinander zu hängen. In Liedern erzählenden Inhalts wurde diese Form beibehalten, z. B. M F 37. 4. Vergleiche auch das Traumdeutlied bei Walter v. d. Vogelweide „dô der sumer komen was“ . . Aber in der rein lyrischen Strophe musste ein solches Auseinanderfallen einzelner Teile der Strophen unangenehm wirken und hier musste engerer Zusammenschluss notwendig erscheinen. Dazu nötigte vor allem auch die musikalische Gestaltung, denn, waren 2 aufeinanderfolgende Kurzverse durch den Reim verbunden, so mussten sie in der Musik doch ungefähr den gleichen Rhythmus bekommen, wahrscheinlich war zunächst wohl auch die Melodie gleich oder sehr ähnlich. Bei weiterer Entwicklung des rhythmischen und musikalischen Gefühls musste dies als eintönig empfunden und nach Variation gestrebt werden. Diese war am einfachsten, wenn die Melodie über einen längeren Abschnitt, als der Kurz-

Digitized by Google

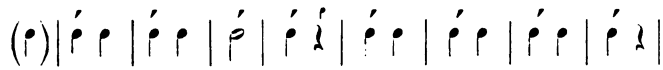
vers gestattete, ausgedehnt und erst dieser grössere Abschnitt wiederholt wurde. Am natürlichsten bot sich die Ausdehnung über 2 Kurzverse und die Zusammenfassung der sonst für sie verwendeten Zeit zu einer höheren Einheit. Dies musste aber einen wichtigen Einfluss auf die sprachliche Gestalt der Strophe haben, denn nun verschob sich der Schwerpunkt der Akzentuierung nach dem Ende der so gebildeten höheren Einheit, es entstand musikalisch, rhythmisch und metrisch die Langzeile, die freilich nichts mit der altgermanischen alliterierenden Langzeile zu tun hat, sondern auf Grund des Zusammenschlusses zweier musikalischer Abschnitte zu einem grösseren Ganzen entstanden ist. Da die Reimtechnik noch nicht genug ausgebildet war, um nun 4 aufeinanderfolgende Kurzzeilen durch den gleichen Reim zu verbinden, so begnügte man sich wohl auch mit dem Reim der 2. und 3. Halbzeile, umsomehr als im Gesang durch Rhythmus und Melodie der Mangel des zweiten Reimes verwischt wurde und das ganze Gewicht sich auf das Ende der Langzeile, den Moment vor der Pause legte. Dass aber nun der reimlos gewordene 1. und 3. Halbvers noch als selbständiger Vers empfunden wurde, geht daraus hervor, dass man ihn nicht nur wie bisher durch syntaktischen Einschnitt auszeichnete, sondern ihn auch nach wie vor mit der Hebung schliessen liess. Hatte daher der 2. Halbvers keinen Auftakt, so entstand Pause, ebenso wie am Ende des 2. reimgeschmückten Halbverses. Also:



So z. B. bei Meinloh von Sevelingen 12. 1 und 2. Da aber die deutschen Verse gewöhnlich Auftakt haben, diese deutliche Gliederung in Halbverse aber als notwendig empfunden wurde, so griff man zu dem Ausweg, gerade vor dieser Stelle des Verses mit der Senkung zu sparen und, wie man von alters-

Digitized by Google

her gewohnt war, 2 Hebungen zusammenstossen zu lassen, unter Dehnung der ersten derselben. Die Gruppierung wurde also:



Dieses Zusammenstossen 2 er Hebungen konnte natürlich auch an jeder anderen Stelle eintreten, ja es konnte die Dehnung der Hebungen über die sonst von Hebung und Senkung eingenommene Zeit mehrmals hintereinander eintreten, so dass 3 oder 4 Hebungen sich ohne Senkung aneinander reihten, wie z. B. in MF 9.6; aber sie wurde doch für die Fuge zwischen den 2 Teilen des Langverses, also den 3. Takt des ersten Halbverses besonders charakteristisch und lange Zeit konnte sie am Ende des 2. Halbverses nicht auftreten, denn hier musste Reim oder Assonanz die Langzeilen verbinden; die aber kannte man zunächst nur einsilbig. Erst als sich nach und nach auch 2 silbige Assonanzen und Reime entwickelt hatten, konnte diese Art von Dehnung auch am Schluss des 2. resp. 4. Halbverses zu stehen kommen. Vorher aber hatte sich wahrscheinlich noch eine weitere Variation des Strophenbaues gebildet: die Auszeichnung der Schlusshalbzeile durch Verlängerung. Da der Strophenschluss unbeschränkte Zeit zum Ruhen der Stimme bot, so konnte vorher die Hebungszahl noch um eine oder 2 vermehrt werden, der erwartete Schlussreim aber machte umsomehr Eindruck, je länger er verzögert und hinausgeschoben wurde. Eine sehr einfache Strophenart mit dieser Verlängerung der Schlusszeile zeigt MF 4, 13—16, ebenso die 3 Strophen vorher, Z. 8 und 12 mit Synkope der Senkung und Dehnung der Hebung im drittletzten Takt der Schlusszeile. Diese Dehnung im drittletzten Takt der Schlusszeile brachte vermutlich auch in der Melodie eine besonders charakteristische Wendung und scheint im volkstümlichen Gesang besonders beliebt gewesen zu sein. Wir finden sie wieder in der

Digitized by Google

Kürenberg- und Nibelungenstrophe. Hier brauchte nun aber die Hebungszahl der Schlusszeile nicht über das gewohnte Mass hinaus verlängert werden. Da die 2., 4. u. 6. Halbzeile der Strophe um eine Hebung verkürzt waren, so wirkte die Wiedereinführung der letzten Hebung schon als Verlängerung der Schlusszeile. Die Verkürzung ging jedenfalls unter Einwirkung der Musik vor sich, denn hatte der folgende Vers Auftakt und waren die 4 Hebungen vorher alle vorhanden, so fand sich bei zusammenhängendem Vortrag keine Zeit zum Atemholen und Ausruhen der Stimme; ausserdem verlangte auch das rhythmische Gefühl einen starken Einschnitt am Schluss des Langverses. Schon vorher entstand wahrscheinlich eine einfache Erweiterung des zur Strophe verbundenen Langverspaares, indem ein kurzes Reimpaar angehängt wurde, eine Bildung, wie sie das Lied 6. 14—31 zeigt. Hier ist auch schon der 1. und 3. Halbvers durch Reim verbunden, also die Kreuzstellung der Reime: abab durchgeführt, aber noch kein klingender Reim vorhanden. Die Möglichkeit der Variation ist von da ab sehr gross. Es können 4 Langverse zusammentreten, wie in der Nibelungenstrophe, mit oder ohne Verlängerung der letzten Langzeile, resp. mit oder ohne Verkürzung der vorhergehenden Langzeilen, es kann an ein Langzeilenpaar mit Kreuzreimen oder nur 2 einfachen Reimen ein Reimpaar oder 2, oder 3 angefügt werden, wie in 19. 7. Es können 3 Langzeilenpaare zu einer Strophe zusammentreten oder 2 Langzeilenpaare und ein kurzes Reimpaar u. s. f. Jedenfalls unterscheidet man bald 2 Teile der Strophe: Aufgesang und Abgesang. Der Erstere hat fast durchweg Kreuzreime oder nur Langzeilenreime. Um diese beiden Strophenhälften nun besser zu unterscheiden und um die Strophen organischer gestalten zu können, war es nötig, nach dem Aufgesang für eine kurze Zeit vom Rhythmus abzuweichen, um am Schluss der Strophe wieder zurückzukehren, und so die Zusammengehörigkeit des Ganzen deutlicher zum

Digitized by Google

Bewusstsein zu bringen. Dies wurde bewirkt durch Verkürzung der vorletzten Langzeile zu einem Halbvers. Das Ohr, durch den Aufgesang an Zusammenschluss zweier Kurzzeilen, an zeitliche, rhythmische und melodische Entsprechung gewöhnt, wird erschreckt oder unangenehm berührt durch eine Halbzeile, die keine Entsprechung findet und wendet sich mit doppeltem Wohlgefallen dem Strophenschluss zu, der wieder an den Rhythmus des Aufgesangs anknüpft. Die verkürzte Langzeile ist die Dissonanz der Strophe, die sich am Schluss wieder in Harmonie auflösen muss. Als verkürzte Langzeile kann nun die reimlose oder die mit Reim begabte Hälfte derselben auftreten. Das Schema zu 16. 1 ist z. B.

$$\begin{array}{r} 4\,x + 4\,a \\ 4\,b + 4\,a \\ \hline 4\,b \\ 4\,x + 4\,b \end{array}$$

Anm.: „x" bezeichnet einen reimlosen Halbvers.

„w" = Waise entsteht, wenn nicht die reimbegabte, sondern die reimlose Hälfte als verkürzte Langzeile erscheint. Dann muss entweder ein Reimpaar die letzte Langzeile bilden, oder es erscheint nochmals Langverspaar, wie im Aufgesang. Dies ist z. B. der Fall in: 3. 17.

$$\begin{array}{l} \left.\begin{array}{l} 4\,x + 3\,a \\ 4\,x + 4\,a \end{array}\right\} \text{Assonanz} \\ \hline 3\,w \\ \left.\begin{array}{l} 4\,x + 3\,b \\ 4\,x + 4\,b \end{array}\right\} \text{Assonanz} \end{array}$$

Hier ist durch Verkürzung der einen Reimzeile und Wiederherstellung der Hebungszahl in der folgenden, Aufgesang und der Schluss des Abgesangs als kleine Strophe für sich innerhalb der grösseren gekennzeichnet. — Eine andere Strophe mit Kreuzreim des

Digitized by Google

Aufgesangs und Weiterbildung des Abgesangs hat Dietmar v. Eist 36. 23.

4 a + 4 b
4 a + 4 b
4 c
4 x + 4 c
4 x + 4 d
4 x + 4 d

Dietmar liebt es auch, Aufgesang und Abgesang noch besonders durch ein Reimpaar zu trennen. 36. 5.

4 a + 4 b
4 a + 4 b
4 c + 4 c
4 d
4 x + 4 d

Die reimlose Zeile, die hier vor dem Schlussvers auftritt, wird meist für Waise gehalten und so genannt, sie ist aber keine echte Waise, wie 3. 21, sondern nur die 1. Hälfte der regelrecht gebauten letzten Langzeile, aber da die entsprechende Hälfte der vorhergehenden Zeile fehlt und die vorhandene Hälfte derselben mit dem Strophenschluss reimt, so muss sie entweder reimlos bleiben, oder ebenfalls mit diesen beiden Reimen z. B. 64, 7. 8. 9. oder Morungens „Tagelied“ 143, 26. 27. 28.

Scherer Z f d A 17 leitet die Waise aus der Verlängerung der Schlusszeilen ab; nach Vorbild der bis auf 8 Hebungen verlängerten Schlusszeilen seien allen Reimzeilen, wie in der Nibelungenstrophe Waisen vorgeschoben worden, so sei es notwendig geworden, die vorhergehenden Reimzeilen zu kürzen oder die letzte Waise zu verdoppeln, wie Meinloh von Sevelingen tut. Dagegen ist zu sagen, dass, wenn die reimlose Zeile, nicht überall mit Recht „Waise“ genannt, aus der Verlängerung der Schlusszeilen stammt, entstanden aus dem Wunsch, dieser eine charakteristische und von den anderen

Digitized by Google

Zeilen verschiedene Form zu geben, so hatte es zunächst doch keinen Sinn, diese reimlose Zeile nun auch allen anderen Versen vorzuschieben, um dann bei der Schlusszeile wieder von vorn zu beginnen, wie Meinloh freilich getan zu haben scheint. Auch ist nicht verständlich, wie in einer Strophe, wo sonst alle Kurzzeilen reimen, neben der Waise auch noch Verlängerung der Schlusszeile auftreten konnte, wie z. B. in der Hergerstrophe: 25. 13 ff.

$$\begin{array}{r} 4\,a + 4\,a \\ 4\,b + 4\,b \\ \hline 4\,c \\ 4\,x + 6\,c \end{array}$$

oder auch in M F 4. 1 ff. Diese einfache kleine Strophe ist vielmehr nach solcher Auffassung ganz unerklärlich, denn sind die reimlosen Zeilen vorgeschobene Waisen, so sollte man sie sich auch wegdenken können. Was aber aus dieser Strophe ohne die reimlosen Zeilen werden sollte, ist nicht ersichtlich. Vielmehr beweist die Verdopplung der Waise, oder besser die reimlose Langzeile in 3. 1, dass sie hier deutlich als Zwischenglied zwischen Aufgesang und Abgesang, wenn man hier schon von dergl. sprechen darf, jedenfalls als Zwischenglied zwischen 2 gereimten Strophenteilen, aufgefasst, also echte Waise ist wie 3. 21 während in 3. 9 u. 3. 14 Verkürzung der Langzeile um die reimlose Hälfte eingetreten ist, was freilich dadurch, dass die erste Strophenhälfte nur aus einem kurzen Reimpaar besteht, nicht sofort verständlich ist.

$$\begin{array}{r} 4\,a + 4\,a \\ \hline 4\,b \\ 4\,x + 4\,b \end{array}$$

Uebrigens sind diese kleinen Strophen später als z. B. 6. 5 oder 6. 14 entstanden, denn sie haben schon klingende Assonanz und kl. Reim. Meinlohs Strophe aber ist entweder selbst aus einer missver-

Digitized by Google

standenen Auffassung der Waise hervorgegangen oder sie bildet den Aufgesang durch verdoppelte Langzeilen:

$$\begin{array}{r} 4\,x + 4\,a + 4\,x + 4\,a \\ 4\,x + 4\,b + 4\,x + 4\,b \\ \hline 4\,x + 4\,c \\ 4\,x + 4\,x + 4\,c \end{array}$$

Dass die echte Waise etwas von der Verlängerung der Schlusszeile Unabhängiges ist, lehrt 4. 35.

$$\begin{array}{r} 4\,a + 4\,b \\ 4\,a + 4\,b \\ \hline 4\,w \\ 4\,c \\ 4\,d + 4\,d + 4\,c \end{array}$$

Aber hier ist zugleich zu sehen, dass die ursprüngliche Bedeutung der Waise sich zu verwischen beginnt, sie steht hier noch an der richtigen Stelle aber ist syntaktisch eng mit der folgenden Reimzeile verbunden, also ist eigentlich w schon in x übergegangen.

Diese in eine reimlose Halbzeile übergegangene Waise, in einfacheren Strophen noch als Mittelglied zwischen Aufgesang und Abgesang gebraucht, behält in späterer Zeit bei reicherer Ausbildung der Strophe vielfach ihren Platz vor dem Strophenende. In der Strophe Dietmars 32. 1 ist noch die Rückkehr zum Aufgesang deutlich, da auch dieser reimlose Halbzeilen hat.

$$\begin{array}{r} 4\,x + 4\,a \\ 4\,x + 4\,a \\ \hline 4\,b + 4\,b \quad \text{(Ass.)} \\ \hline 4\,c \\ 4\,x + \underline{\underline{4}}\,c \end{array}$$

Anm.: $\underline{\underline{4}}$ gibt an, dass die Hebungszahl durch Dehnung hergestellt ist.

Später bei reicherer Ausbildung des Reimes bekommt auch diese reimlose Zeile = x Reim, der sie

Digitized by Google

mit dem Aufgesang verbindet, oder sonstwie der Strophe eingliedert, wodurch ihr eigentlicher Zweck verwischt wird und in Vergessenheit gerät z. B. 45. 28,

a + b
a + b
a + a
b
c + c

So wird mit der Zeit nicht nur w, sondern auch x mehr und mehr zurückgedrängt; an den Schluss tritt lieber ein kurzes Reimpaar oder mehrere; oder ein Langzeilenpaar. Als Zwischenglied der Strophenteile ist ein Reimpaar schon bei Dietmar beliebt.

In das Bestreben, die Reime immer mehr zu verschränken und zu wiederholen, mischt sich manchmal noch eine Erinnerung an frühere Tendenzen z. B. 42. 1.

a + b
b
x + a
a
c
x + c

Aber der Reim überwuchert schliesslich alles, 2 Reime durch eine ganze Strophe durchzuführen wird beliebt, Aufgesang und Abgesang nur durch das Reimschema unterschieden: abab des Aufgesangs wird im Abgesang baba, oder abba. Eine reimlose Zeile wird als störend empfunden, ja die Schlussstellung mit verkürzter Langzeile und Rückkehr zum Aufgesangsmotiv wird nicht mehr verstanden, sondern, was ursprünglich Unterscheidungsmittel zwischen den beiden Strophenhälften war, das dringt jetzt selbst in den Aufgesang ein. Zunächst ist noch deutlich zu erkennen, dass es vom Abgesang entlehnt ist: z. B. 34. 19.

Digitized by Google

$$\begin{array}{r} a \\ x + b \\ a \\ x + b \\ \hline c + d \\ c + d \\ \hline e \\ x + e \end{array}$$

Aber bald ist die Erinnerung an die Herkunft dieser Gliederung dabei nicht mehr lebendig; nicht als Langzeile + verkürzter Zeile wird sie angesehen, sondern als Dreiteilung des Stollens:

$$\begin{array}{r} 56.\ 1 \\ a + a + b \\ a + a + b \\ \hline b + a + b \end{array} \qquad \begin{array}{r} 64.\ 17 \\ a + b + b \\ a + a + b \\ \hline a + b + b \end{array}$$

Diese Dreiteilung wird sehr beliebt.

Zuweilen kehrt doch trotz der Reimspielerei die reimlose Zeile wieder, z. B. 59. 23:

$$\begin{array}{r} a \\ b + a \\ a \\ b + a \\ \hline b \\ x + b \end{array}$$

Die Variationen sind natürlich zahllos. Aber wie frei auch die Dichter mit Stellung und Reim der Kurzzeilen schalten, des Zusammenhangs der Langzeile bleibt man sich doch immer bewusst. Nicht nur in einer Strophe wie 32. 1 im Zusammenhang mit einer reimlosen Zeile ist man sich des Zusammenschlusses bewusst, sondern auch in 93. 12, z. B. wo 3 Hebungen klingend und 5 Hebungen stumpf den 8 Heber bilden. Der Druck scheint anzudeuten, dass der Strophen-

Digitized by Google

schluss verlängert ist, es ist aber nur die alte Art der Gestaltung des Abgesangs und die letzte Halbzeile sogar verkürzt:

$$\begin{array}{r} 3\,a + 5\,b \\ 3\,a + 5\,b \\ \hline 4\,c \\ 4\,x + 3\,c \end{array}$$

Diese Abschweifung ist nötig gewesen, um ein besseres Verständnis des Strophenbaues bei Morungen zu ermöglichen; denn dieser Dichter offenbart darin nicht nur eine grosse Beherrschung aller Kunstmittel seiner Zeit, sondern er hat auch einen ausserordentlichen Sinn für alles Gewordene und Organische und Natürliche. Niemals treibt er ein leeres Spiel mit Vers und Reim, sondern trotz aller reichen Ausgestaltung haben seine Strophen etwas in sich Geschlossenes und trotz der oft zierlichen Gliederung haben sie nichts Gekünsteltes an sich. Ihr Bau ist von grösster Klarheit, man fühlt, dass sie auf kräftigem, heimatlichen Boden erwachsen sind. Die echt musikalische Art, am Schluss der Strophe auf den Anfang zurückzugreifen, hat Morungen aufgenommen, und mit grösster Kunst und Feingefühl weiter ausgebildet. Auf die sinnigste und reizvollste Art weiss er Rhythmus, Reim oder Hebungszahl des Aufgesangs am Strophenschluss wieder zu verwerten, und nachdem er sich am Anfang des Abgesangs vom Rhythmus der ersten Strophenhälfte entfernt, deutet er am Schluss wieder, oft nur zart und leise auf den Anfang zurück und seine Strophenschlüsse reihen die einzelnen Strophen wie Perlen an eine Kette. Er greift auch zurück zu einfachsten Strophenformen und weiss sie reizvoll zu verwerten oder bildet sie organisch weiter. Die alte, reimlose Zeile kommt bei ihm wieder zu Ehren in mannigfaltigsten Variationen aber immer mit deutlicher Erinnerung ihrer Entstehung, ja selbst die echte alte Waise kommt wieder zum Vorschein, wenn auch der Strophe fester

Digitized by Google

angegliedert, als in den ältesten Strophen. Man vergleiche z. B. die Strophe Morungens 140. 11:

4 a
4 x + 4 b
4 a
4 x + 4 b

4 c + 4 w
3 x + 4 c

mit den älteren Minnesängerstrophen. Hier ist noch echte Waise, d. h. reimlose, trennende Verszeile zwischen Aufgesang und Abgesang. Merkwürdigerweise steht sie nicht allein, sondern hat Reimzeile bei sich, ist aber trotzdem nicht zu einfachem x geworden, sondern, wie besonders in der ersten und dritten Strophe ersichtlich, syntaktisch absichtlich an die 2. Hälfte der Langzeile gerückt, nur durch Reimzeile zur Langzeile ergänzt. Die Stollen zeigen die aus dem Abgesang übernommene Form, aber die erste Langzeilenhälfte noch als x. Auch 143. 4 hat noch die reimlosen Halbzeilen.

a + x + b
a + x + b

x + c
x + c

Ebenso 127. 34:

a + x + b
a + x + b

c
c + d
e + e + d

Hier ist der Abgesang besonders reizvoll gestaltet und die Erinnerung an die alte Verlängerung der letzten Strophenzeile dadurch hergestellt, dass ein eingeschobenes Reimpaar den Schlussreim verzögert. Hierzu vergleiche man die Strophe 4. 35 aus dem ältesten Minnesang. Unterscheidende Verkürzung der Lang-

Digitized by Google

zeile am Anfang des Abgesangs ist trotzdem vorhanden. Zu deutlicher Stollendreiteilung entwickelt zeigt 129. 14 die alte Abgesangsform:

a + a + b
c + c + b
x + d
d + d + b

Wie schön ist hier x + d als Waise charakterisiert, während der Schluss wieder zum Stollenmotiv zurückkehrt. Fast das gleiche Schema weist 141. 15 auf, nur ist die hier als „Waise" fungierende Langzeile variiert.

Str. 1 a + a + b
c + c + b
c + b
d + d + b

Str. 2 hat statt dessen „x + b" im Abgesang.

Beachtenswert ist, wie fest und markig jedesmal der stumpfe Reim die Strophenteile schliesst. Eine reizvolle Variation dazu ist wiederum 141. 37

a + b + a
a + b + a
a
b + b + a

Hier ist gleichsam wieder echte alte Waise gedacht, nur freilich nicht mehr reimlos. In einem anderen Lied 123. 10 lässt sich eine weitere Bereicherung erkennen, dass nämlich 4 Kurzverse zum Stollen zusammentreten. Dies dürfte kaum als Rückkehr zum alten Langzeilenpaar aufgefasst werden, sondern eher als Weiterbildung eines Stollens wie 140. 32, der seinerseits wieder mit 129. 14 zusammenhängt, denn durch die Reimstellung ist hier die Dreiteilung deutlich charakterisiert, nur der 3. Reim ist einer Langzeile mit reimloser erster Hälfte gegeben. Diese reimlose Hälfte erhält aber ebenfalls wieder Reim in 123. 10; die Reimstellung lässt noch ihren Ursprung ahnen, denn nicht wie bei den Stollen ist sie abab, sondern

Digitized by Google

a c a c sind die eigentlichen Stollenreime und dazwischen hinein schiebt sich bb und dd.

Die Stellung ist also eigentlich:

$$\begin{array}{r} a \\ b + b + c \\ a \\ d + d + c \\ \hline \end{array}$$

eine Bildung, wie sie ebenfalls zuerst im Abgesang üblich war (vergl. M F 5, 4—6) und wie sie Morungen selbst anwendet. 128, 2—4. Ob nun eine Stollenbildung wie 123. 10 direkt aus dem Abgesang entlehnt, oder aus der verlängerten 3. Stollenzeile erwachsen ist, wird sich nicht feststellen lassen, vielleicht haben beide Einflüsse zusammengewirkt. Keinesfalls ist damit gesagt, dass ein Lied wie 123. 10 wegen der reicheren Stollenbildung später entstanden sein müsse als 129. 14 und 141. 15, oder 140. 32 später als diese beiden. Alle diese Variationen konnten nebeneinander hergehen, Morungen hat sie vielleicht schon fertig vorgefunden und eine Rückkehr zu einfacheren und ursprünglicheren Formen konnte hier nur einen Fortschritt bedeuten gegenüber der Künstelei, die damals schon einzudringen begann.

Ganz schlichten Bau wie die Strophen der ältesten Zeit weist z. B. 136. 25 auf:

$$\begin{array}{r} \underline{\underline{4}}\,a + 4\,b \\ \underline{\underline{\underline{4}}}\,a + 4\,b \\ \hline 3\,x + 4\,c \\ \underline{\underline{4}}\,x + 4\,c \end{array}$$

Auch 137. 10:

$$\begin{array}{r} 4\,a + 4\,b \\ 4\,a + 4\,b \\ \hline 4\,c \\ 4\,b + 4\,c \end{array}$$

Digitized by Google

Den gleichen Bau zeigen 125. 19 und 144. 17. Nur taucht hier die alte reimlose Halbzeile des Schlusses wieder auf.

125. 19

4 a + 5 b
4 a + 5 b
---
4 b
4 x + 4 b

Schlichte Strophenform hat auch 145. 33 mit 2 Reimpaaren im Abgesang

4 a + 4 b
4 a + 4 b
---
4 c + 4 c
4 d + 4 d

143. 22 zieht die verkürzte Langzeile im Reim zum folgenden Reimpaar.

4 a + 3 b
3 b + 3 b
---
3 c
3 c + 3 c
2 w (Refr.)

Durch den Refrain ist das volksliedmässige des Liedes noch besonders hervorgehoben. In 139. 19 benützt der Dichter zu diesem Zweck Rhythmus und Reimwiederholung.

4 a + 4 b
4 a + 4 b
---
2 b + 1 b + 1 b
4 b + 4 b

In 136. 1 und 145. 1 erinnert das Schema am Strophenschluss an 127. 34, nur sind es hier nicht Kurzzeilen, um die es sich handelt.

a + b
a + b
---
b
a + a + b

Digitized by Google

Eine Stollendreiteilung wie 129. 14, die den Stollen durch 12 Hebungen bildet, konnte nun durch Teilung des Zwölfers den Sechser ergeben. Oder es konnte die schon um eine Hebung gekürzte Nibelungenzeile von 7 Hebungen durch weiteres Abwerfen einer Hebung zum Sechser werden. Jedenfalls zeigen Strophen wie 137. 27.

6 a + 6 b
6 a + 6 b

4 a + 2 b
6 a + 6 b

dass der Sechser als Variation gebraucht wird, wenn er auch den Achter an Bedeutung und Beliebtheit nicht erreicht.

127. 1

6 a + 6 b
6 a + 6 b

4 x + 4 a (k) + 4 c
2 x + 5 a + 5 c
owê

---

126. 8

6 a + 6 b
6 a + 6 b

3 b
3 c
6 c + 5 b

---

124. 32

6 a + 5 b
6 a + 5 b

4 x + 4 c
4 d + 4 d + 5 c

Wahrscheinlich ist der Sechser durch Teilung des Zwölfers entstanden, denn ein Schema wie das zu 126. 8

Digitized by Google

oder zu 137. 27 zeigt, dass eine weitere Teilung vorgenommen wird. Die den Abgesang einleitende übliche Verkürzung muss beim Zwölfer, der durch Sechser hergestellt ist, entweder in einem Achter bestehen, wie in 124. 32, also auf Formen zurückgreifen, die von Achter-Strophen her längst bekannt waren, oder als neue Variation Teilung des Sechsers in 4 + 2 oder 3 + 3 Hebungen bringen. Ob diese Teilverse musikalisch selbständig gestaltet waren, oder ohne Unterbrechung sich wieder zum Sechser vereinigten, lässt sich nicht ersehen; wahrscheinlicher ist das Letztere. 132. 27 zeigt den zum Achter verkürzten Zwölfer am Strophenende und teilt den Zwölfer ungleich:

5 a + 7 b
5 a + 7 b
7 b
5 a
3 a + 5 b

Ein Ueberblick über die Strophenformen Morungens zeigt, wie vertraut er mit der Technik ist, aber zugleich, dass er als echter Dichter zu schlichter Form zurückgreift, wo er wahr empfindet, dass er aber auch diese einfachsten Formen zu beleben und zu bereichern weiss, indem er mit ganz einfachen Mitteln, einem Reim, einer reimlosen Zeile, ein paar Takten des Rhythmus sowohl das Abheben des Abgesangs vom Aufgesang, wie die Rückkehr oder Erinnerung an die Stollen am Strophenschluss bewirkte. Seine inhaltlich am höchsten stehenden Lieder zeichnen sich zugleich durch einen besonders klaren und gleichzeitig schlichten Bau aus; er ist ein Strophenkünstler, aber er künstelt nicht, wie etwa Bernger v. Horheim 115. 27 oder Johansdorf 93. 12, ja selbst Reinmar 199. 25. Wenn wir heute geneigt sind, selbst Morungens Strophen noch zu künstlich für unseren Geschmack zu finden, so müssen wir uns vergegenwärtigen, dass Strophenbau und Reimtechnik im Mittelalter das war, was für uns heute die Virtuosität in der Musik des Konzert-

Digitized by Google

saales ist. Und wie heute diejenigen Erscheinungen im Konzertsaal am sympathischsten sind, die über der Beherrschung der Technik seelenvollen Ausdruck nicht vermissen lassen, so erfreulich muss ein wahrer Dichter und Künstler wie Morungen inmitten der Reimtechniker der Minnelyrik wirken.

Eines scheint Morungen noch besonders vor anderen Minnesängern auszuzeichnen, das ist, dass er zwischen seinen Liedern Beziehungen herstellt und dadurch Schlüsse auf seinen Lebensgang und Charakter gestattet. Er zitiert mehrmals seine eigenen Lieder, so 132. 7, wo er auf das Lied 127. 1 zurückweist, oder 140. 11, wo er sich gegen die Verspottung seines owê-Liedes 127. 34 ff. wehrt. Aber, wenn man die vorliegenden Rhythmisierungsversuche nicht gänzlich verwirft, so wird bei Betrachtung derselben wahrscheinlich, dass er eine noch viel feinere Art, sich selbst zu zitieren oder Anspielungen zu machen hat: nämlich durch Rhythmus und Melodie. Man vergleiche z. B. den Strophenbau und Rhythmus der Stollen von den eben erwähnten Liedern 127. 34 und 140. 11. Will man dem gegebenen Schema trauen, so haben beidemale die Stollen das Schema: 4 stumpf a, 3 reimlos klingend + 4 stumpf b. Auch im Abgesang lassen sich noch Vergleiche anstellen. Durch die wahrscheinlich also sehr ähnliche Melodie, die nur im Abgesang variiert war, konnte Morungen noch deutlicher die Beziehung zwischen beiden Liedern herstellen, die er schon in Worten gibt. Er brauchte aber unter Umständen gar nicht Worte, um eine seinen Zuhörern deutliche Anspielung zu machen. Das Lied 143. 4 wäre dann voll von Anspielungen, denn im Aufgesang ist es gleich gebaut, wie die eben genannten 2 Lieder und der Abgesang erinnert im Tonfall, Reimstellung und Hebungszahl an das „huote"-Lied 136. 25. Dadurch wird auch der Inhalt in ein neues Licht gerückt. Man vergleiche den Schluss der ersten Strophe. „nu swîget maneger, der doch dicke wol gesungen hât" mit dem Inhalt der beiden ersten Strophen von 127. 34,

Digitized by Google

oder den Inhalt der 2. Strophe von 143. 4 mit der 2. Strophe 136. 25 oder die letzten Strophen beider Lieder, die Klage über die huote. — Sollte daher Aehnlichkeit der Form nicht manchmal einen Fingerzeig geben für die Beurteilung des Inhalts? — Vielleicht gehört auch 125. 19 und 144. 17 zu der Gruppe 141. 15. — 143. 3, die Rössner (Untersuchungen zu Heinrich von Morungen, Berlin 1898) auf ihre Zusammengehörigkeit geprüft hat. Jedenfalls würde die Stimmung der Strophe 142. 19 zu der in 125. 19 passen. Ebenso scheint mir eine engere Beziehung zwischen den Liedern 145. 33 und 139. 19 zu bestehen, das eine Lied erwähnt die bevorstehende Abreise, das andere bezieht sich vielleicht auf die Rückkehr, denn das 139. 32 erwähnte falsche Gerücht von dem Tode des Dichters ist ohne eine längere Abwesenheit desselben nicht wohl erklärlich.

Digitized by Google

3. Kapitel.

Daktylenfrage und ungerader Takt.

Eine Untersuchung, die sich in der Hauptsache nur auf einen Dichter stützt, kann nicht den Anspruch erheben in der Frage nach dem Ursprung der Daktylen einen erheblichen Fortschritt zu bringen. Andrerheits hat Saran, (Beitr. 23,) aber mit Recht darauf hingewiesen, dass gerade solche eingehende Besprechungen einzelner Dichter nötig sind und dass die Daktylenfrage nur dadurch eine neue Förderung erhalten kann, dass man sich dabei nicht ausschliesslich und einseitig mit den daktylischen Liedern beschäftigt, sondern sie im Zusammenhang mit den übrigen, den trochäischen oder jambischen, wenn man sie so nennen will, betrachtet. Ausserdem hat gerade Morungen so viele daktylische Lieder und gilt als einer derjenigen Dichter, die zur völligen Beherrschung der Daktylen durchgedrungen sind, so dass man bei einer Untersuchung seiner Rhythmen eine Berührung dieser Frage nicht umgehen kann.

Es wird von allen Bearbeitern der mhd. daktylischen Dichtungen zugestanden, dass nirgends so viele Aenderungen und Korrekturen der Ueberlieferung vorgenommen sind und werden mussten, als in diesen Liedern, und zwar nicht nur bei einem Dichter, sondern bei allen. Daher ist vielfach der Versuch gemacht worden, diese Versform von dem Verdacht zu befreien, wirklich das zu sein, was wir unter „Daktylus“ verstehen. Da aber ein neuer Name nicht gefunden ist, und der Ursprung dieser Versform noch nicht einwandfrei hat nachgewiesen werden können, so wird diese Bezeichnung wohl noch einige Zeit beibehalten werden müssen.

Digitized by Google

Die Tatsache, dass diese doppelsenkigen Versfüsse nicht nur in enger Verbindung mit den einsenkigen vorkommen, sondern sie gelegentlich sogar vertreten können und umgekehrt, weist jedenfalls darauf hin, dass sie „Daktylen“ in unserem Sinn nicht gewesen sein können. Man vergleiche z. B. die Strophenanfänge in dem bekannten Lied Walthers von der Vogelweide: „Unter der Linden“. Auch in dem Tagelied Walthers entsprechen Stellen wie: „Friundinne mîn“, oder: „Friuntlichen lac“, oder: „Frouwe es ist zît“, anderen wie: „das muos alsô geschehen“, oder „waz helfent bluomen rôt?“ usw.

Wenn also ein Meister der Form wie Walther von der Vogelweide unbedenklich zuweilen Daktylen durch Trachäen ersetzt, so kann das in der deutschen Minnelyrik nicht etwas völlig Ungewohntes und Unerhörtes gewesen sein und ist jedenfalls nicht als Verstoss empfunden worden. Man übersieht bei der Beurteilung der Minnelieder meist, dass ihre Dichter auch Sänger waren, dass ihnen also vor allem daran gelegen sein musste, ihre Lieder sangbar zu gestalten. Damit soll nicht gesagt sein, dass sie sich um die Metrik nicht gekümmert hätten. Der grosse und überraschend schnelle Fortschritt, den ihre Lieder gegenüber früheren Erzeugnissen aufzuweisen haben, kann nur durch eine sorgfältige und eingehende Beachtung auch des sprachlichen Teiles ihrer Lieder erreicht worden sein. Aber da sie Dichter und Komponisten zugleich waren, so entstanden ihre Texte doch immer im Hinblick auf die Musik; ihr Gefühl für Melodie und musikalischen Rhythmus beeinflusste sie auch dann, wenn sie sich mit der sprachlichen Gestalt ihrer Lieder beschäftigten.

Nun ist, wie bei der Besprechung des Liedes 129. 14 gezeigt wurde, für die musikalische Gestaltung eines Liedes die Verbindung von Daktylen und Trochäen durchaus kein Hindernis, es kann dadurch im Gegenteil eine sehr reizvolle Belebung des Rhythmus erzielt werden. Daher konnte den Dichtern gar nicht daran

Digitized by Google

gelegen sein, den daktylischen Tonfall eine ganze Strophe hindurch rein durchzuführen. Ihre Lieder wurden ja nicht vorgelesen und waren nicht für die Deklamation bestimmt. Eine bewusste und absichtliche Vermehrung des daktylischen Tonfalls ist zweifellos in Liedern wie 122. 1 oder 133. 13 vorgenommen, und an einen Zufall kann man solchen Liedern gegenüber jedenfalls nicht denken, aber ebensowenig ist glaublich, dass die enge Verbindung von Daktylen und Trochäen auf das Ungeschick der Dichter zurückzuführen sei und dass sie sich erst allmählich zu einer reineren Behandlung des Daktylus durchgearbeitet hätten. Wäre dies der Fall, so müssten zweifellos alle diejenigen Lieder, in denen enge Verbindung von Daktylen und Trochäen vorkommt, auch sonst einen unbeholfenen Eindruck machen, während diejenigen, in denen die Daktylen reiner durchgeführt sind, uns die Dichter auf der Höhe ihres Schaffens und ihrer Kunst zeigen müssten. Wir finden aber eher das Gegenteil. Man kann sich doch kaum vorstellen, dass ein Lied wie 122. 1 später entstanden ist, als etwa 129. 14. Das Erstere gilt vielmehr wegen seines konventionellen Anstriches und wegen der vielen Flickwörter, die sich darin finden, als eine Jugendarbeit des Dichters, während 129. 14 wegen der darin angedeuteten Bekanntschaft des Dichters mit klassischen Dichtungen (vergl. Schönbach, Wien. Sitz.-Ber. 43.) und wegen der bewundernswerten Kunst und lebendigen Frische, mit der in knappen Worten einzelne Szenen und Bilder vorgeführt werden, zu den besten Liedern Morungens gehört. Und doch zeugt 122. 1, von umstrittenen Stellen abgesehen, von grosser Gewandtheit in der Behandlung der Daktylen und diese sind einheitlicher durchgeführt als in 129. 14. Durchbrechung und Ersatz der Daktylen durch Trochäen scheint daher eher einen Fortschritt zu bedeuten als von Ungeschick der Dichter zu zeugen. Dies wird einigermassen erklärlich, wenn man an einheimische Entstehung der Daktylen glaubt.

Digitized by Google

Wilmanns (Bonn. Beitr. 4 § 18 ff.) weist auf eine Reihe von Tatsachen hin, die die Entwicklung des Daktylus in Deutschland begünstigt haben. Freilich leitet auch er im letzten Grunde die deutsche daktylische Langzeile aus dem romanischen Zehn-Elfsilber ab. Aber für eine Betrachtung vom musikalischen Standpunkt aus ist es unmöglich, an die „rhythmisch indifferenten Silben" und die „rhythmisch indifferenten Töne" und an die ganze Theorie der Silbenzählung zu glauben. Es scheint doch unfassbar, dass die deutschen Dichter ihr alteinheimisches Prinzip der Hebungszählung aufgegeben haben sollen, um nach romanischem Muster Silben zu zählen und dass selbst die besten Formkünstler unter ihnen es nicht so weit gebracht haben sollen, eine ganze Strophe hindurch daktylischen Tonfall rein durchzuführen. Da noch ausserdem rein daktylische romanische Vorbilder nicht aufzufinden sind, so kann doch die Uebereinstimmung der Silbenzahl etwas Zufälliges und der Daktylus der mhd. Lyrik auf deutschem Boden entstanden sein.

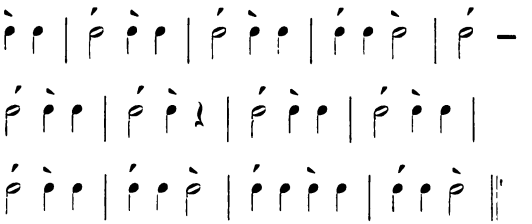
Wenn man mit Wilmanns an die Doppelhebigkeit des Daktylus glaubt, so lässt sich dieses Zusammenstossen von 2 Hebungen und der daktylische Tonfall bis in das Althochdeutsche zurück verfolgen. Auch im Mittelhochdeutschen muss dieser Tonfall in der volksmässigen Dichtung bekannt und beliebt gewesen sein. Entsteht doch jedesmal, wo klingender Ausgang eines Halbverses mit Auftakt des nächsten Verses zusammenstösst, ein Daktylus. Man vergl. die Halbversfugen im Nibelungenlied. Ausserdem weisen die Stellen im letzten Halbvers der Nibelungenstrophe, wo Synkope der Senkung anzunehmen ist, deutlich auf daktylischen Tonfall hin.

Sind diese Versbildungen im Volksepos aber wirklich verwandt mit den Daktylen der Minnelyriker, und diese wirklich auf heimischem Boden erwachsen, so muss sich schon bei den ältesten Lyriken dergleichen finden, besonders in volksmässigen Liedern und bei

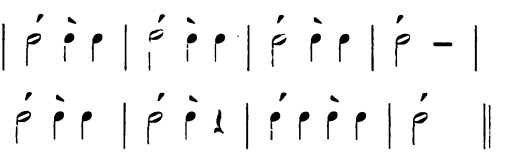
Digitized by Google

derjenigen Gruppe von Dichtern, die am wenigsten romanischen Einfluss aufweist: bei den Oesterreichern. Nun zeigt aber ein Blick auf die Verse des Kürenbergers oder Dietmars oder auf die in M F unter I stehenden namenlosen und volksmässigen Lieder, dass daktylischer Tonfall überraschend häufig in ihnen zu finden ist.

Der Rhythmus zu M F 3. 1 ist im geraden Takt etwa:



Auch der erste Halbvers der folgenden Strophe 3, 7 ist daktylisch. Einzelne Daktylen sind fast in jeder Strophe zu finden. Der Kürenberger, dessen Strophen besonders häufig 2 zusammenstossende Hebungen aufweisen, nicht nur am Strophenschluss, sondern auch an andern Stellen (vergl. 7. 19, oder 9. 8, oder 9. 16) hat auch schon eine offenbar absichtliche Vermehrung des daktylischen Masses in der Strophe 9. 21



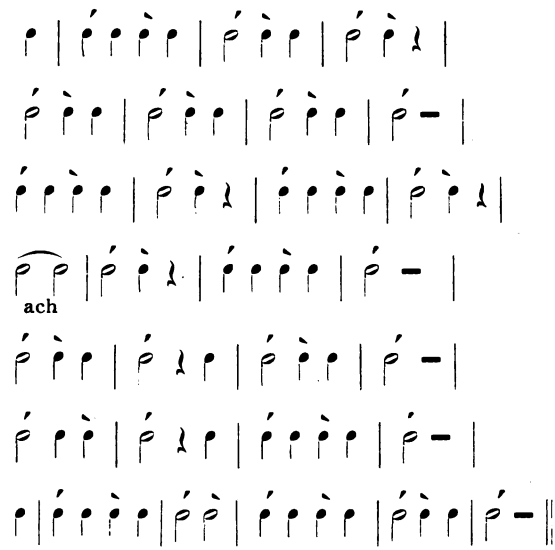
In genauerem Anschluss an die Ueberlieferung ist auch Zeile 24 daktylisch, (etwa wie in 22 „sam" zu lesen) und hat Auftakt, der sich als letzter Bestandteil dem vorhergehenden Takt einfügt, also auch die 2. Hälfte des Aufgesangs ist rein daktylisch.

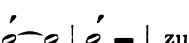
Bemerkenswert ist dabei, dass die Summe der Silben der Langzeile bei stumpfem Ausgang 10, bei klingendem Ausgang 11 ergeben muss. Man vergleiche

Digitized by Google

auch die Hergerstrophe 30. 27, deren Aufgesang mit Ausnahme des 4. Halbverses ebenfalls daktylisch ist. Dietmars Tagelied 39. 18 weist häufige Daktylen auf, die im geraden Takt als Triolen aufzufassen sind, im ungeraden Takt aber sich glatt einfügen lassen, wie ein später folgender Rhythmisierungsversuch zeigen wird. Eine absichtliche Häufung des daktylischen Tonfalls ist ferner in der Kaiser-Heinrich-Strophe zu finden.

M F 5. 16 wäre in engerem Anschluss an die Ueberlieferung etwa:



Für den Schluss der ersten Langzeile ist vielleicht  zu setzen, um die regelmässige Hebungszahl zu haben. Die Ueberlänge der Schlusszeile ist nichts Auffallendes.

Es lässt sich nicht verkennen, dass in allen diesen Strophen Daktylen bewusst angewendet, vorkommen; nur ist in den meisten Fällen keine strenge Durchführung der Daktylen angestrebt,

Digitized by Google

sondern unbedenklich ersetzt durch oder Dasselbe geschieht nun auch bei den späteren Dichtern, und Morungen, ja auch Walther von der Vogelweide machen dabei keine Ausnahme. Aber während im Volksgesang Trochäen und Daktylen vielfach regellos durcheinander stehen, bestreben sich die späteren Minnelyriker, nur an entsprechenden Strophenteilen Daktylen oder Trochäen zu setzen. Dieses Bestreben nach Regelung und Entsprechung mag romanischem Einfluss zuzuschreiben sein. Die grössere Regelmässigkeit des Tonfalls und Versbaues bei den französischen Dichtern hat wohl zunächst das Gefallen der deutschen Sänger erregt und sie dazu geführt, auch ihrerseits einheitlichere Durchbildung ihrer Strophen anzustreben. Die strengere Trennung von Daktylen und Trochäen würde also eine erste Stufe romanischer Einwirkung bezeichnen, auf einer 2. Stufe dieser Einwirkung vermeidet man überhaupt mehr und mehr das einheimische Mass und sucht sich auch im Rhythmus den fremden Versen anzupassen, die den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung verlangen. Nur Dichter, die über der Mode stehen, und Fühlung mit der volksmässigen Lyrik haben, greifen gelegentlich zum alten deutschen Brauch der Mischung und des gegenseitigen Ersatzes einsenkiger und doppelsenkiger Versfüsse zurück.

Es mag also eine Zeit lang unter den deutschen Minnesängern Mode gewesen sein, daktylischen Tonfall in einzelnen Strophenteilen, meist im Aufgesang, einheitlich durchzuführen, da aber die französischen Dichter diese Mode nicht mitmachten, so haben sie wahrscheinlich nur den Anstoss zu grösserer Regelmässigkeit und Einheitlichkeit gegeben, nicht aber den Daktylus erst eingeführt oder seine Einführung bewirkt, sondern eher sein Verschwinden. Denn war der deutsche Daktylus meist doppelhebig, so musste

Digitized by Google

unter Einwirkung des romanischen Metrums die Synkope der Senkung immer mehr empfunden und vermieden werden. Der romanische Zehn-Elfsilber kam jedenfalls als 5 füssiger Jambus zu den Deutschen, und die deutsche daktylische Langzeile hat gar keinen unmittelbaren Zusammenhang damit, sondern ist sie damit verwandt, so ist sie ein selbständiger deutscher Zweig eines indogermanischen Versprinzips, das nicht Silbenzählung sein konnte. Die Uebereinstimmung der Silbenzahl ist etwas zufälliges, das sich von selbst ergeben musste, und nicht mit Absicht herbeigeführt war. Schon bei den frühesten Minnedichtern, ja selbst im einfachen Volkslied finden sich rein ausgebildete Zehnsilber, die mit dem romanischen Mass gewiss nichts zu tun haben. Vergl. M F 5. 17, 21, 9. 21 bis 24, 30. 26—30, 3. 2—4 u. s. f.

In diesem Sinne beurteilt wären in Morungens Liedern deutlich 3 Perioden zu unterscheiden. In der ersten bemüht er sich, nach der herrschenden Mode unter den deutschen Minnesängern, daktylische Lieder im konventionellen Stil zu dichten, etwa wie 122. 1 und 140. 32, in der zweiten Periode erreichen ihn dann romanische Einflüsse und er eifert fremden Vorbildern nach; ein solcher Versuch scheint 145. 1, während 136. 1 schon Beherrschung des fremden Masses verrät. Die 3. Periode wäre dann die der erlangten Meisterschaft, der die meisten seiner Lieder angehören, die deutlich die metrische Schule erkennen lassen, aber in denen neben einem glücklichen Einschlag von Volkstümlichkeit seine dichterische Originalität zum Durchbruch kommt.

Bezeichnender Weise hat nun gerade dasjenige Lied Morungens, in dem er sich am meisten über die Schranken des konventionellen Minnesangs wegsetzt und sich am leidenschaftlichsten und wahrsten zeigt: 141. 37 Daktylen. Sollte der Dichter in dem Augenblick, wo er sich geradezu mit einem Fluch gegen die romanische Auffassung des Minnedienstes wendet, ein romanisches Versmass

Digitized by Google

gewählt haben? In Augenblicken leidenschaftlicher Erregung pflegt der Mensch seine eigenste Sprache zu sprechen und es ist doch wohl viel glaublicher, dass wir den Dichter hier auf ein von Kindheit auf vertrautes, einheimisches Mass zurückgreifen sehen, als zu denken, dass er hier die an französischen Mustern gelernten und geübten Masse anwendet. Ein anderes Lied, das sogenannte „Tanzlied", das ganz im volkstümlichen Stil gehalten ist, und das den Tanz auf freier Heide schildert, hat ebenfalls daktylischen oder wenn man will, anapästischen Tonfall: 139. 19. Selbst wenn dieses Lied nicht zum Tanz gesungen wurde, so ist es doch jedenfalls in der Erinnerung an die Tänze im Freien geschaffen und lässt deutlich die Volksweise durchklingen. Nun konnte aber das romanische Versmass in Deutschland unmöglich schon dem Volk in Fleisch und Blut übergegangen sein, so weit hinter Morungen zurück reicht doch der romanische Einfluss nicht. Nein, wie Goethe in seinem „Heideröslein" bringt Morungen hier die ganze urwüchsige Frische des Volksgesangs zur Darstellung.

Es lässt sich nun doch kaum denken, dass die die Daktylen dieser Lieder etwas von den Daktylen in 122. 1 oder 140. 32 Verschiedenes sind, sondern hier ist nur auf ihren volkstümlichen Gebrauch zurückgegriffen der sie eng mit Trochäen verbindet, während der höfische Gebrauch beide Versformen reinlicher scheidet. Aber wie wir gesehen haben, erinnert sich auch der höfische Daktylus immer seines Ursprungs und lässt sich die Freiheit nicht nehmen, gelegentlich in Trochäus überzugehen, eine Freiheit, die ihm die enge Verbindung mit der Musik gestattete.

Wenn man nun die Zweihebigkeit des Daktylus als das Grundlegende ansieht, und mit dieser Auffassung an das Lied 122. 1 herangeht, so wird man die daktylische Reimzeile als 8 hebige Langzeile auffassen, also nach der im 2. Kapitel versuchten Dar-

Digitized by Google

stellung als Langzeile mit reimloser Hälfte. Eine Aufzeichnung des Schemas würde also so aussehen:

$$\begin{array}{r} 4x + 3a + 4x + 3b + 4x + 3c \\ 4x + 3a + 4x + 3b + 4x + 3c \\ \hline 4x + 4d + 3c + 6d \end{array}$$

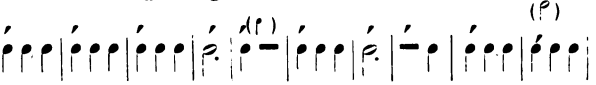
Man sieht auf den ersten Blick, dass hier Aufgesang und Abgesang in gar keinem Verhältnis mehr stehen. Nun gilt aber als Regel im ganzen Minnegesang, dass der Abgesang nicht unter der Grösse eines Stollens zurückbleiben darf. Hier hätte aber der Stollen einschliesslich der Pausen 24 Hebungen, der Abgesang nur 17, bei Einrechnung der Pause 18. Daraus geht hervor, dass hier die daktylische Reimzeile nicht als 8 hebige Langzeile hat aufgefasst werden können, sondern wie das Reimschema andeutet, war hier 3 Teiligkeit des Stollens beabsichtigt, ähnlich wie in 129. 14, oder 141. 15. Die Reimzeile war also nicht ein Achter, sondern ein vierhebiger Kurzvers, und die 3 Stollenverse schliessen sich zum Zwölfer zusammen, der auch sonst beliebt ist und häufig vorkommt. Das Reimschema gibt nun auch für die Auffassung des Abgesangs einen Anhaltspunkt. Es gibt jedenfalls zu denken, dass in den Stollen klingender Reim gemieden ist und erst als Auszeichnung des Abgesangs erscheint; in der 2. Strophe ist nun gerade an dieser Stelle noch Auftakt des nächsten Verses unterzubringen, während sonst die Verse auftaktlos sind. Es musste also eine Pause nach dem klingenden Reim die Einfügung einer Auftaktsilbe gestatten. Ausserdem sind die 2 hebigen verkürzten Verse 122. 9, 17 usw. syntaktisch auffallend isoliert, so dass schon beim Lesen hier unwillkürlich eine Pause eintritt. Rechnet man also den klingenden Reim 2 hebig, und zählt die Hebung, die in die Pause fällt, so ergibt sich für den Abgesang: 5 d + 2 c + 1 Pause + 4 d, also Summa 12, d. h. die Grösse eines Stollens. Das Schema ist also:

Digitized by Google

$$\begin{array}{r} 4\,a + 4\,b + 4\,c \\ 4\,a + 4\,b + 4\,c \\ \hline 5\,d \\ 2\,c + 1\,p + 4\,d \end{array}$$

Damit wäre wahrscheinlich gemacht, dass das Lied ungeraden, 3 teiligen Takt gehabt hat, das Schema in Noten wäre also für den Stollenvers:

für den Abgesang:



Für 122. 13 liesse sich durch Umstellung von „der“ und „deheine“ eine natürlichere Betonung herstellen, also: „únde ich deheíne der úz gnomen hân“. Ob die Zusammenziehung: „gnomen“ notwendig oder nicht vielmehr hier und in 22 mit der Ueberlieferung die überzählige Silbe beizubehalten ist, lässt sich nicht entscheiden. Nicht nur im geraden Takt, sondern auch im Dreitakt lässt sich im Gesang eine solche überzählige Silbe recht wohl unterbringen, wir singen auch heute das Lied: „Der Mai ist gekommen“ im Dreitakt mit überzähliger Silbe: „die Bäume schlagen aus“ und auf die gleiche Melodie: „mit Sorgen zu Haus“.

Man wird sich also der Annahme des ungeraden Taktes für dieses Lied nicht verschliessen. Damit ist aber nicht gesagt, dass alle Daktylen im Dreitakt gesungen worden sind. Es konnten doch wohl beide Behandlungsweisen nebeneinander hergehen, und wie noch heute, Daktylen sowohl wie Trochäen bald in geradem bald in ungeradem Takt erscheinen. Wenn die ältesten rhythmischen Aufzeichnungen von Melodien nur Longa und Brevis kennen, so darf daraus doch kaum geschlossen werden, wie Böhme im Vorwort zu seinem „Altdeutschen Liederbuch“ tut, dass nur der Dreitakt bekannt war, und der gerade Takt erst später eingeführt wurde. Es wird mit der Aufzeich-

Digitized by Google

nung der Musik nicht anders gegangen sein, als bei der Aufzeichnung der Sprache, dass nämlich die schriftliche Fixierung dem mündlichen Gebrauch erst in weitern Abstand nachfolgte, so dass in der Praxis der Rhythmus schon viel weiter ausgebildet war, als die ersten schriftlichen Aufzeichnungen vermuten lassen.

Aeusserst wahrscheinlich scheint doch das Eine, dass den Dichtern und Sängern die Hebungszählung eine Takteinteilung ersetzen musste und dass sie deshalb an bestimmte Normen und Zahlen sich binden mussten, wenn der Gesang nicht gänzlich willkürlich sein sollte. Wenn uns nun die Reimanwendung in der mhd. Lyrik einen Anhaltspunkt gibt, so hat sich zuerst aus dem Zusammenschluss zweier 4 hebiger Verse der Achter, aus dem Zusammenschluss zweier Achter die 16 hebige Strophe entwickelt, die die beliebteste Gruppierung blieb und noch heute im Volkslied als häufigste Strophenform lebendig ist. Aus dem Zusammenschluss zweier solcher Strophen zu einem Ganzen entwickelte sich dann der durch Verkürzung der einen Langzeile hergestellte charakteristische Schluss. Und als nun diese Bildung Kurzzeile + Langzeile in den Aufgesang hinüberdrang, da wurde sie nicht mehr als verkürzte, eigentlich 16 hebige Kleinstrophe, sondern als zum Zwölfer erweiterte Langzeile aufgefasst. Jedenfalls war die 3 Teilung der Strophen auch in der Hebungszahl zum Ausdruck gebracht und jeder Stollen, sowie der Abgesang bildete ein Ganzes innerhalb der Strophe. Gewöhnlich stand der Abgesang zum Aufgesang im Verhältnis 3 : 4 oder 2 : 3, er konnte u. a. aber auch die gleiche Grösse wie der Aufgesang erreichen, oder nur die Grösse eines Stollens haben, also in Zahlen ausgedrückt: das Verhältnis 1 : 1 oder 1 : 2. Nur in Ausnahmefällen ist der Abgesang grösser als der Aufgesang und meist dann, wenn er mit einer Art Zwischenglied beginnt, so z. B. bei Dietmar 36. 5, wo der eigentliche Abgesang erst nach dem eingeschobenen Reimpaar beginnt. Niemals aber bleibt der Abgesang unter der Grösse eines Stollens zurück.

Digitized by Google

Diese Tatsachen geben unter Umständen Aufschluss über die Taktart und rhythmische Gliederung der Lieder, wie wir bei 122. 1 gesehen haben. Wenn z. B. bei dem Lied 127, 34 nach der gewöhnlichen Auffassung der langen Reimzeilen als Sechser die Hebungszahl des Stollens 10 ist, also die Grösse des Aufgesangs 20 Hebungen beträgt, der Abgesang dagegen 22 Hebungen erhält, so fällt sofort das ungewöhnliche Verhältnis von Aufgesang und Abgesang auf. Bei der im 1. Abschnitt vermuteten Teilung der Langzeile dagegen, erhält Aufgesang und Abgesang je 24 Hebungen, das Verhältnis ist also 1 : 1, eine auch sonst häufige und beliebte Gliederung. Dasselbe gilt auch für das Lied 136. 25 u. a.

Nicht immer erhalten wir dabei auch Aufschluss über die Taktart, wie bei 122. 1, denn nur bei daktylischen Liedern ergibt sich bei verschiedener Taktauffassung auch verschiedene Hebungszahl, aber für einzelne Lieder ergeben sich von diesem Gesichtspunkt aus überraschende Einblicke.

Für das Lied 129. 14 enthält die in Kap. 1 ausgesprochene Vermutung, dass es geraden Takt gehabt habe, durch solche Erwägungen neue Bestätigung, denn die schon durch das Reimschema angedeutete Erweiterung des Stollens zum Zwölfer kann nur im geraden Takt eintreten. Dagegen kann man für 141. 15 und 141. 37 wieder im Zweifel sein, denn hier kann sich trotz der 3 Teilung der Stollen wieder zum Achter zusammenschliessen, die Langzeile also aus einem geteiltem Sechser und einem Zweier bestehen. 141. 15:

Also im Reimschema:

3 a + 3 a + 2 b

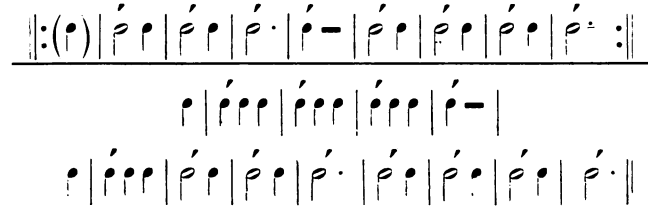
Dabei wäre auch der doppelte Auftakt in 22, 25, 32, 33 ohne Störung durch Ausfüllung der Pausen

Digitized by Google

unterzubringen. Eine ähnliche Auffassung lässt sich für 129. 14 nicht durchführen, denn:

würde 9 Hebungen für die Langzeile ergeben, die Hebungszahl des Stollens ist aber sonst niemals eine ungerade Zahl.

Dagegen wird dieser hüpfende Dreitakt für das sog. „Tanzlied“ 139. 19, wo er von vorn herein vermutet werden darf, auch durch eine Betrachtung des Strophenbaues wahrscheinlich.

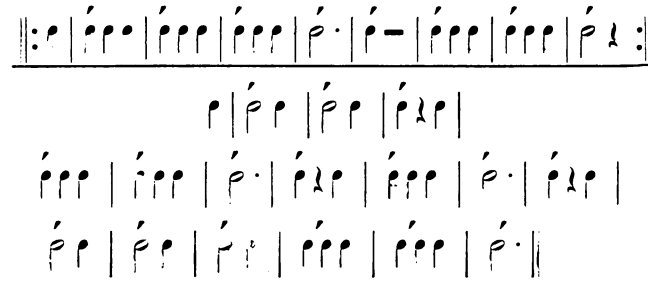


Das Reimschema:

$$\begin{array}{r} 4\,a + 4\,b \\ 4\,a + 4\,b \\ \hline 4\,b\ (= 2 + 1 + 1) \\ 4\,b + 4\,b \end{array}$$

lässt die altgewohnte Strophenform deutlich erkennen. Im geraden Takt würden 18 Hebungen des Abgesangs gegen 16 des Aufgesangs stehen, während im ungeraden Takt 12 Hebungen gegen 16 stehen, also das gewohnte Verhältnis 3 : 4.

Ebenso fügt sich 141. 37, dem 3 geteilten Takt besser.



Digitized by Google

Der Anfang des Abgesangs, sowie die 1. Hälfte der letzten Langzeile sind trochäisch. 142. 16 wird der doppelte Auftakt durch Ausfüllung der vorhergehenden Pause untergebracht. Das Reimschema wäre entsprechend:

$$\begin{array}{r} 2\,a + 3\,b + 3\,a \\ 2\,a + 3\,b + 3\,a \\ \hline 3\,a \\ 4\,b + 3\,b + 6\,a \end{array}$$

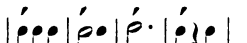
Das Verhältnis also wieder 1 : 1. Hier ist neben der Erinnerung an die verkürzte Langzeile am Anfang des Abgesangs auch die Verlängerung der letzten Strophenzeile aus dem älteren Strophenbau übernommen.

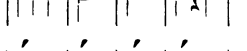
Für 133. 13 und 140. 32, gibt der Strophenbau keinen überzeugenden Aufschluss über die Taktart, denn hier bringt jedesmal der Abgesang wieder die Stollenform in gleicher Gliederung, so dass man bei beiden Auffassungen zu geläufigen Strophenformen kommt.

Jedenfalls scheint das Eine wahrscheinlich, dass die Daktylen keineswegs immer in der gleichen rhythmischen Form gesungen worden sind, sondern wie noch heute sowohl in geradem wie in ungeradem Takt stehen konnten. Das Ursprüngliche war jedenfalls der gerade Takt, denn wenn die Daktylen aus dem alten deutschen Versgebrauch der Synkope der Senkung hergeleitet werden dürfen, so ist die Dehnung ihres ersten Bestandteils und die Doppelhebigkeit das Natürliche. Aber es musste ja keineswegs dabei stehen geblieben werden und besonders im Volksgesang, der vielleicht weniger streng rhythmisierte, konnte leicht eine Kürzung der ersten Hebung sich einschleichen und die 2. Hebung, die ohnedies zur Nebenhebung geworden war, verschwinden. Dass die alte Art der Doppelhebigkeit nicht sofort verschwand, ist sehr wahrscheinlich, denn rein daktylische Lieder waren ja zunächst nicht da, man musste also immer wieder zum regelmässigen Tonfall zurückkehren. Aber eine absichtliche Vermehrung

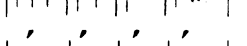
Digitized by Google

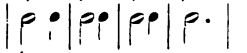
der Daktylen setzt doch schon sehr früh ein. Vielleicht waren die Daktylen des Volksgesangs zunächst eine Art Triolen inmitten der geradtaktigen Trochäen, und führten dann nach und nach dazu, den einmal eingeschlagenen Triolen-Rhythmus weiter durchzuführen, indem man nicht wie vorher die Daktylen als Doppeltrochäen sang, sondern die Trochäen als Daktylen ohne Zwischensilbe. Schon das Tagelied Dietmars 39. 18 lässt etwas Derartiges vermuten.

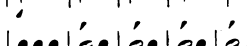
„Slâfest du friedel ziere? 

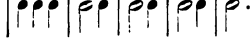
wan wecket uns leider schiere, 

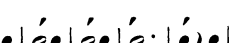
ein vogelîn so wol getân,

das ist der linden an der zwî gegân". 

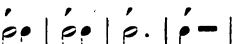
„Ich was vil sanfte entslâfen; 

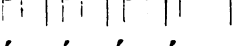
nu rüefest du kind Wâfen, 

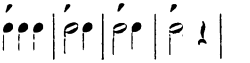
liep ane leid mac nicht gesîn, 

swaz du gebiutest, das leiste ich, friundin mîn." 

Diu frouwe begunde weinen:

„du rîtest und lâst mich einen, 

wenne wilt du wider her zuo mir? 

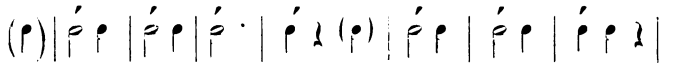
owê, du füerest mîne fröide sam, dir." 

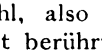
Digitized by Google

Diese Art der Auffassung mag dann wiederum aus den daktylischen oder halbdaktylischen Liedern in die trochäischen eingedrungen sein und hat vielleicht schliesslich alles überwuchert. Daraus liesse sich dann die Beliebtheit des Dreitaktes, auf die die ältesten musikalisch-rhythmischen Aufzeichnungen hinweisen, erklären. Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir vermuten, dass auch verschiedene trochäische Lieder Morungens Dreitakt hatten.

Hier gibt uns aber das Reimschema keinen Aufschluss, da die Hebungszahl in beiden Taktarten gleich blieb. Aber vielleicht hängt eine sprachliche Erscheinung mit dieser Einführung des Dreitaktes zusammen: nämlich die Längung sonst kurzer Silben. Denn wurde bei geradem Takt ein 2 silbig-stumpfer Reim gebraucht, so musste der Rhythmus nicht geändert werden, also etwa:

und der Endtakt konnte an anderer Stelle unbedenklich durch ersetzt werden, denn es änderte sich dabei in der Hebungszahl nichts. Wenn nun eine solche Langzeile im Dreitakt vorgetragen wurde:



so musste es unangenehm empfunden werden, dass man genötigt war, am Schluss des Verses noch in einen anderen Tonfall überzugehen und da der gewohnheitsmässige Vortrag und die Macht des einmal eingeschlagenen Rhythmus jedenfalls stärker waren, als sprachliche Rücksichten, so kam man unversehens dazu, auch hier  zu singen, umsomehr als die Hebungszahl, also das Grundprinzip des Versbaues, davon nicht berührt wurde. Aus dem Gesang gingen

Digitized by Google

dann Wörter wie: „tage, klage, vogel, sene, bote“ usw. gelängt in die Umgangssprache über und wurden mehr und mehr im Versinnern gemieden, oder den echt-zweisilbigen gleichgesetzt. Schliesslich schwand jeder Unterschied und da nun in den Liedern 2 silbiger Reim als eine Hebung stand trotz Dehnung des Vokals, so setzte man auch vollwertig 2 silbige Wörter als klingenden Reim unbedenklich einhebig. Jedenfalls lässt sich die Entwicklung so denken, und es bleibt zu untersuchen, ob nur der Einfluss der französichen Verse zum einhebigen Gebrauch des klingenden Reimes führte.

Nun gibt es aber zweierlei Arten von Dreitakt, den echten und den unechten. Der bisher besprochene Daktylen-3-Ttakt ist unechter Dreitakt, eigentlich 6 Takt, denn er ist mit dem geraden Takt eng verwandt, der echte Dreitakt aber wird vom rhythmischen Gefühl als 3 hebig empfunden und hat eine Haupt- und 2 Nebenhebungen, die letzteren stufen sich sehr oft noch in stärkere und schwächere Nebenhebungen ab. Man kann sich dies leicht daran klar machen, dass man 3 taktige Lieder zum Wandern singt. Beim unechten Dreitakt begleitet die betonte Silbe das Niedersetzen des Fusses, die unbetonte das Heben desselben, genau wie beim geraden Takt. So wird z. B. das Lied „Mit dem Pfeil, dem Bogen“ gesungen. Beim echten Dreitakt dagegen wird auf jedes Niedersetzen eines Fusses nur eine Silbe gesungen und die unbetonten Silben fallen eigentlich ganz aus oder kommen nur gelegentlich zum Vorschein. So singen wir das Lied „Der Mai ist gekommen“ oder „An der Saale hellem Strande“ u. a. Wir singen also in lauter „Hebungen“, wenn dieser Ausdruck der Metrik hier nicht unpassend ist, und nur die je 3. Hebung trägt einen stärkeren Akzent als die beiden andern. Da gelegentlich eingestreute unbetonte Silben und punktierter Rhythmus, d. h. Verzögerung der erwarteten Hebungssilbe in solchen Liedern gewöhnlich oft erscheinen, so kommt uns nicht zum Bewusstsein,

Digitized by Google

dass wir in lauter Hebungen singen, und doch geht dieser Unterschied durch alle unsere Lieder. Man vergl. z. B. den Takt von: „Im Wald und auf der Haide", mit dem Takt von: „Wohlauf noch getrunken". In dem letzten Lied hat an der Stelle: „funkelnden Wein" die Melodie alle die Senkungssilben, die sprachlich fehlen. Die „Synkope der Senkung", wenn man hier von dergl. sprechen darf, wird aber im echten Dreitakt nicht als dehnend empfunden, weil das Tempo schneller genommen wird als im geraden Takt etwa halbe Noten gesungen würden. Auch unsere Tänze machen den Unterschied von echtem und unechtem Dreitakt. Der Mazurka ist ein echt 3 zeitiger, der Walzer ein 6 zeitiger Tanz, eine gute Mazurkamusik wird daher auch bei Beschleunigung des Tempos nur einen schwerfälligen Walzer geben, ein guter Walzer auch bei langsamerem Vortrag nur einen leeren Mazurka.

Bei einem Rhythmus, wie etwa zu dem Lied: „An der Saale hellem Strande", empfindet unser rhythmisches Gefühl alle Viertelnoten als betont, weil es sie in Vergleich setzt zu den wenigen regelmässig wiederkehrenden Achteln. Ein ähnliches rhythmisches Prinzip ist vielleicht auch zu einem Liede Morungens zu denken, das sich sonst auf keine Weise rhythmisch erklären lässt, das Lied 125. 19. Mit Ausnahme von 126. 1 und 2 und 125. 27 beginnen alle Verse mit je 2 nebensächlichen Silben, von denen nur die erste leicht betont ist. (Für 125. 27 ist auch bei Annahme von regelmässigen Trochäen keine sinngemässe Betonung zu erzielen.) Die 3. Silbe der Verse scheint jedesmal für den ganzen Vers von Bedeutung und auf sie scheinen die Eingangssilben hinzudrängen. Da Fünfer als Stollenverse und Zehner als Stollengrösse selten vorkommen, so lässt sich vielleicht der Rhythmus dieses Liedes etwa so als Zwölfer erklären:

Digitized by Google

Das Verhältnis wäre also 3 : 4 und das Schema:

$$\begin{array}{r} 6\,a + 6\,b \\ 6\,a + 6\,b \\ \hline 6\,b \\ 6\,x + 6\,b \end{array}$$

Ob etwa auch 144. 17 und 130. 31 damit verglichen werden dürfen und an einen ähnlichen Rhythmus gedacht werden darf, lässt sich nicht entscheiden. Da sich sonst überall Zweihebigkeit des klingenden Reimes ergibt, so scheint es sympathischer, anzunehmen, dass Morungen den klingenden Reim immer 2 hebig auffasst.

Digitized by Google

Thesen:

1. Die Verse der mhd. Lyriker dürfen metrisch nicht in gleicher Weise behandelt werden, wie Sprechverse; zu einem Verständnis ihres Baues kann man nur durch eine Betrachtung vom musikalischen Standpunkt aus gelangen.
2. Der musikalische Rhythmus hat dem Text häufig sein Gepräge aufgedrückt, ist daher in einzelnen Fällen noch zum Teil zu erkennen.
3. Ursprung der sog. „Waise“ in den mhd. Strophen ist nicht die Verlängerung des Schlussverses, sondern die Verkürzung der Langzeile, die den Abgesang beginnt.
4. Heinrich von Morungen legt ein ausserordentliches Verständnis für organischen Strophenbau an den Tag; er hat auch Fühlung mit dem Volksgesang und mit dem Strophenbau der ältesten Minnesänger.
5. Die Daktylen im deutschen Minnesang sind deutschen Ursprungs.
6. Mit Hilfe einer richtigen Auffassung der Strophenteile und ihres Verhältnisses zu einander lässt sich auf die Taktart einzelner Lieder der mhd. Lyriker schliessen.

Digitized by Google

RETURN TO ➡ PERIODICAL ROOM
133 Main Library
642-2976

LOAN PERIOD 1 ~~7 DAYS~~	2 6 months	3
4	5	6

Renewals are subject to immediate recall

DUE AS STAMPED BELOW

OCT 13 1979

REC'D PDMAY 23 '80

FORM NO. DD 24, 12m, 6'76 UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

Breymann. Für freundlichen Rat und Förderung bin ich besonders Herrn Prof. Paul verpflichtet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google